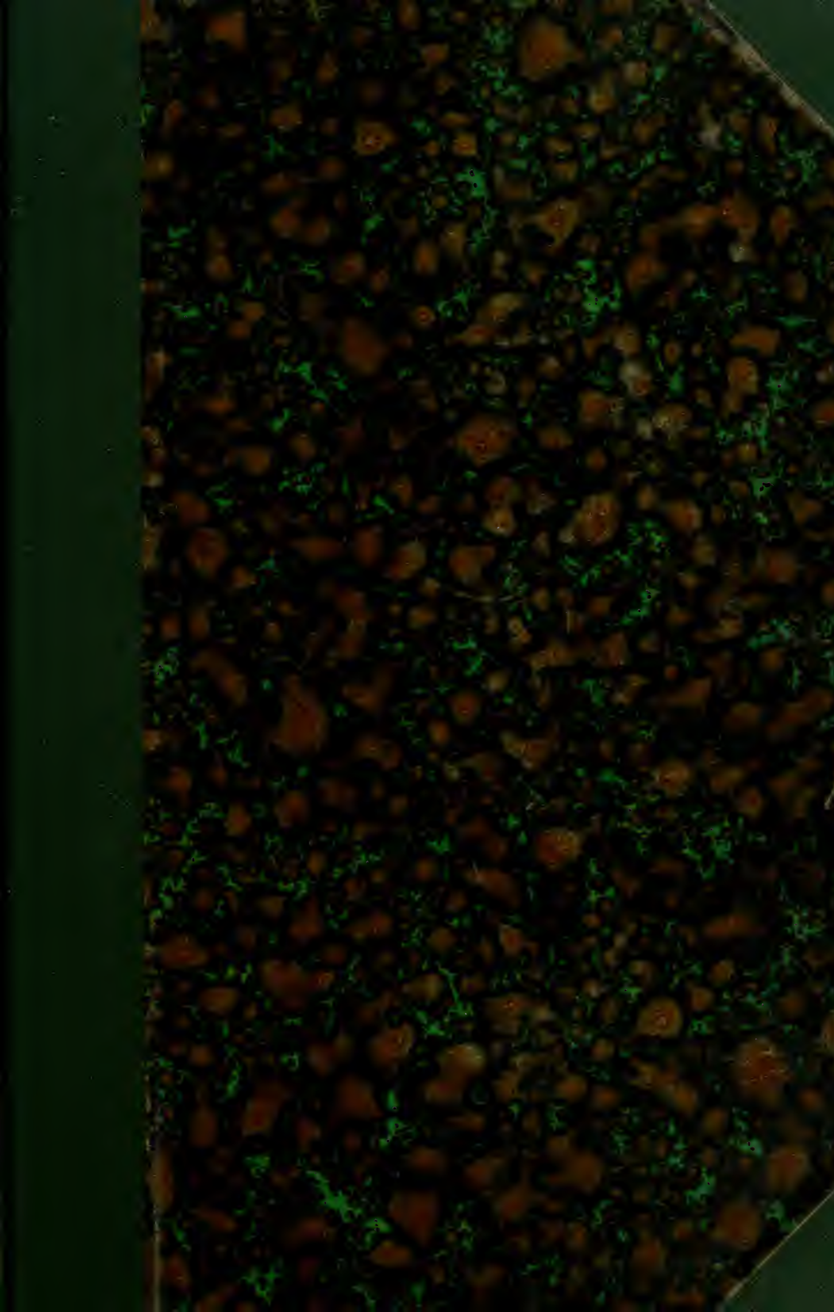
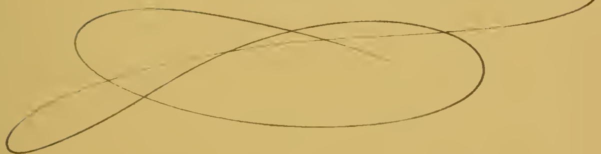





Paul Wolters.

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE



CATALOGUE

DES VASES ANTIQUES

DE TERRE CUITE

MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE



CATALOGUE
DES
VASES ANTIQUES
DE TERRE CUITE

PAR

E. POTTIER



ÉTUDES SUR L'HISTOIRE
DE LA PEINTURE ET DU DESSIN DANS L'ANTIQUITÉ



DEUXIÈME PARTIE

L'ÉCOLE IONIENNE



PARIS
Librairies-Imprimeries réunies
ÉDITEUR DES MUSÉES NATIONAUX
MOTTEROZ, Directeur
7, rue Saint-Benoît

1899

20 avril 1899.

MONSIEUR LE CONSERVATEUR,

J'ai l'honneur de soumettre à votre approbation le deuxième volume du *Catalogue des vases antiques*. Grâce à votre appui et à celui de M. G. Perrot, nous avons pu réaliser le vœu que vous exprimiez en tête de la Première Partie. Nos petits volumes, contenant le texte explicatif et historique, sont complétés maintenant par des Albums illustrés qui mettent sous les yeux du lecteur les types principaux de notre collection. Cette double publication satisfera, je crois, à tous les besoins de la science.

Veuillez agréer l'expression de mes sentiments respectueux et affectueusement dévoués.

E. POTTIER,

Conservateur adjoint des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

J'ai l'honneur de vous proposer l'impression du deuxième volume du *Catalogue des vases antiques du Musée du Louvre*, par M. Edmond Pottier. Ce volume comprend la description des vases archaïques grecs et gréco-étrusques, qui procèdent à des degrés différents de l'influence ionienne. C'est une section de la céramique dont beaucoup de parties ont déjà été mises à l'étude depuis de longues années par un grand nombre de savants spéciaux, tant français qu'étrangers; la bibliographie en est considérable et très disséminée. Mon savant collaborateur et ami a résumé et condensé cet énorme travail avec une précision et une clarté remarquables, et il a su le rendre accessible au public qui fréquente nos galeries; mais il l'a renouvelé sur beaucoup de

points par des conclusions personnelles, dont la valeur scientifique tient à l'étude approfondie qu'il a faite en particulier des vases du Louvre.

L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, joignant son concours à celui du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a témoigné de la haute estime que mérite l'œuvre entreprise, en fournissant à M. Pottier les moyens de publier, à côté de son catalogue, un nouveau volume de l'Album méthodique qui doit lui servir d'illustration. Ceux qui étudient nos séries de céramique antique, auront ainsi entre les mains un instrument de travail tout à fait complet et d'une grande valeur.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mon respectueux dévouement.

LÉON HEUZEY,

Conservateur des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

Paris, 21 avril 1899.

APPROUVÉ :

Le Directeur des Musées nationaux
et de l'École du Louvre,

A. KAEMPFEN.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Si j'intitule cette seconde partie l'*Ecole ionienne*, c'est pour faire comprendre l'unité du sujet traité dans ce petit volume et la raison du groupement opéré dans les quatre salles du Louvre B, C, D, E. En effet, c'est surtout de la Grèce ionienne, de son influence, de ses ressources propres que nous nous occuperons et, comme la question est neuve, comme elle excite depuis peu la curiosité de beaucoup d'archéologues, il m'a semblé que l'étude de cette partie de nos collections arriverait à propos, comme une contribution utile au travail d'ensemble qui se prépare et s'élabore de divers côtés. Déjà la première partie des *Vases antiques du Louvre*, éditée par les soins de la maison Hachette, a permis aux savants de juger combien étaient importants les documents céramiques rassemblés dans nos galeries et pour la plupart restés inédits. J'espère compléter prochainement par un nouvel Album les séries déjà publiées. En attendant, conformément au programme que je m'étais tracé dès le début, je donne ce catalogue comme texte explicatif et raisonné. C'est ce que n'ont pas paru bien comprendre quel-

ques-uns des critiques qui m'ont fait l'honneur de consacrer un compte rendu aux *Vases du Louvre*. En s'étonnant de ne trouver dans mes descriptions de vases aucun exposé de classement, aucune explication chronologique, ils m'ont seulement prouvé qu'ils ignoraient l'existence de mes petits volumes qui, écrits pour les visiteurs du Louvre, exposent la partie *théorique* et *historique* que je m'abstiens à dessein de reproduire dans les Albums, uniquement consacrés à l'*analyse matérielle* des objets.

En traitant ici de l'*Ecole ionienne* j'ai visé un second but. Je n'ai pas perdu de vue que notre rôle n'est pas seulement d'intéresser les historiens et les archéologues, mais aussi d'instruire le public. J'ai essayé de réagir contre une double idée très répandue; elle consiste à croire : 1° que l'art grec se résume dans l'Athènes du ve et du ive siècle; 2° que l'art romain n'a eu de forme définitive et classique qu'à l'époque impériale. C'est une théorie qui simplifie les choses d'une façon commode, mais qui est fausse. Dire seulement de l'Italie et de la Grèce qu'elles sont la source de l'art classique d'où est sortie la Renaissance et qui alimente aujourd'hui encore une grande partie du monde moderne, c'est omettre une partie considérable de ces deux civilisations, c'est oublier que toutes deux ont fortement contribué à la formation de l'art néo-grec et byzantin, et par suite à la survivance de ces éléments pendant toute la période du Moyen âge roman et gothique. D'autre part, quand un artiste s'imagine que pour représenter le tyran Polycrate dans son palais de Samos ou Solon d'Athènes à la cour de Crésus, il lui suffira de les voir semblables aux Grecs que les sculpteurs du Parthénon ont immortalisés; quand il suppose qu'entre un Tarquin ou une Lucrèce des premiers temps de Rome et un Caton ou une Porcia de la fin de la République, la différence est peu sensible, il commet de grossiers

anachronismes. Si personne ne s'aperçoit de ces graves erreurs, c'est que l'éducation du public est à faire. Peut-être n'est-il pas impossible d'y réussir et de faire pénétrer peu à peu des idées plus saines sur des sujets qui intéressent au plus haut point la reconstitution d'un passé que chacun croit bien connaître, que beaucoup de gens aiment d'une piété presque filiale et qu'ils considèrent comme la cause de nos plus grandes joies artistiques.

La première partie de cet ouvrage a été consacrée aux *Origines*, qui nous ont permis d'étudier la *Grèce mycénienne* et la *Grèce dorienne*. Celle-ci montre une autre face de l'histoire artistique : la *Grèce ionienne* marche à la tête des nations civilisées, elle fait des Cyclades, de la Grèce continentale, de la Sicile et de l'Italie, des provinces de son empire. La troisième sera réservée à l'*École attique* qui réalise la fusion harmonieuse de tant d'éléments; on y verra comment dans les arts du dessin, comme en architecture, « le dorien » et « l'ionien » s'unissent pour former un monde nouveau. Ces trois ou quatre Grèces, si l'on peut dire, ont chacune leur physionomie. Les confondre ou supprimer l'une au profit de l'autre, c'est renier toute une part de l'héritage que nous avons reçu d'elles; c'est substituer à la connaissance exacte d'un passé sans cesse ondoyant et changeant, comme toutes choses humaines, la fiction d'une antiquité fausse, figée et conventionnelle; c'est remplacer un être vivant par un mannequin.

Paris, 15 novembre 1898.

CATALOGUE RAISONNÉ

N. B. — *Pour les indications géographiques, qui sont nombreuses et importantes dans ce volume, le lecteur est prié de se reporter aux planches IV et V qui sont comme les « cartes céramiques » du bassin oriental de la Méditerranée.*

SALLE B

POTERIES DE MYRINA

Cette salle, étant attribuée aux terres cuites, ne fait pas partie intégrante de la section des vases. Pourtant nous devons nous y arrêter un instant, parce qu'elle contient, parmi les antiquités de la nécropole de Myrina qui y sont exposées, une petite série de poteries dont quelques-unes sont dignes d'attention. Ces poteries auraient pu être placées dans la Salle M qui est réservée à la Céramique grecque trouvée en dehors de la Grèce propre et de l'Italie et qui contient déjà des produits d'Asie Mineure (Aegae, Smyrne, Clazomène, Tarse, etc.). Mais on n'a pas voulu distraire ces objets d'un ensemble qui représente les fouilles de l'Ecole française d'Athènes en Eolide et qui est instructif pour le visiteur par la juxtaposition de tous

les objets composant le mobilier funéraire des tombeaux. De plus, les pièces les plus importantes font partie de la catégorie ionienne groupée dans les trois salles suivantes.

Les plus intéressantes poteries de Myrina ont déjà été décrites et étudiées (O. Rayet, *Bull. de corr. hellénique*, 1884, p. 509-514, pl. 7; E. Pottier et S. Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 221-242; p. 499-505, pl. 51; *Catalogue du Louvre, Les Terres cuites de Myrina*, p. 247-261; E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, p. 27; G. Radet, *La Lydie au temps des Mermnades*, p. 290). Je me bornerai à signaler en quoi ces documents sont importants pour l'histoire de l'art. S'ils avaient été trouvés en Italie ou en Grèce même, la grande majorité d'entre eux resteraient insignifiants. A cause de la provenance, ils prennent un réel intérêt et ainsi se justifient, une fois de plus, les raisons du *classement géographique* que nous avons adopté pour le Musée (ci-d. p. 67).

Il est remarquable d'abord que les phases les plus diverses de la céramique grecque sont représentées à Myrina, à très peu d'exemplaires, il est vrai, mais avec une continuité qui prouve la régularité des importations céramiques sur cette côte. En dehors de petites poteries très communes, en forme de bouteilles longues ou d'olpés (n°s 598, 599, 599 (1); *Nécropole*, p. 221, fig. 25-27), qu'on a trouvées en très grand nombre dans les tombes et qui devaient être faites sur place, nous n'avons pas lieu de croire que Myrina ait fabriqué aucun vase peint : c'est donc un lieu d'importation qui permet de juger les catégories les plus en vogue et la puissance d'expansion des ateliers qui arrivaient à faire pénétrer leurs produits jusque sur ce point assez obscur de la côte éolienne.

Ces catégories sont les suivantes : 1° Vases de style mycénien, datant d'une période voisine du xe siècle et

même antérieure (Winter, *Athenische Mittheilungen*, 1887, p. 228, fig. 5); on se souviendra qu'une localité voisine de Myrina, Pitané, sur la même côte éolienne, a fourni un des plus beaux vases mycéniens que l'on connaisse (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, fig. 489, 491). — 2° Vases de style ionien (deux amphores, une coupe à pied haut, une coupelle plate et plusieurs fragments; n°s 561 et 561 (1 à 8), 569). Ce sont les types les plus nouveaux et les plus intéressants de la série. Ils appartiennent à une fabrique ionienne du début du VIIe siècle dont le centre est encore inconnu (Milet?); ils comptent parmi les documents les plus beaux et les plus complets sur cette céramique ionienne dont l'étude préoccupe tous les historiens de la peinture grecque archaïque (voy. en particulier Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 86 et suiv.). Nous y reviendrons ci-dessous avec plus de détail. — 3° Vases de style corinthien du VIIe siècle. On y remarque plusieurs groupes différents : le protocorinthien géométrique à traits monochromes (n° 572, aryballe), le corinthien floral et orientalisé à double polychromie (n° 570, aryballe à palmette dérivée du lotus), le corinthien à imbrications incisées (n° 572 (1), aryballe), le corinthien à personnage incisé (n° 572 (2), aryballe avec cavalier). — 4° Vases de style phénicien du VIIe siècle. La fabrication si active des terres émaillées, dont les exemplaires sont nombreux à Rhodes, en Grèce et en Italie, n'est représentée ici que par deux spécimens (n° 558, coupe émaillée de ton verdâtre à décor végétal; n° 557, coupelle plate à rosace et à postes); encore sont-ils d'une forme et d'un décor exceptionnels qui pourraient faire croire à des produits d'imitation, exécutés dans quelque atelier ionien ou insulaire. — 5° Vases de style attique à figures noires. A partir du VIe siècle on sent que l'exportation attique défie et tue toute autre concurrence.

Les exemplaires de Myrina sont d'ailleurs de vrais objets d'exportation, d'un dessin rapide et peu soigné (n° 562 (1), coupe de Thésée tuant le Minotaure; n° 562, coupe de Dionysos et Silènes); quelques-uns appartiennent à la fabrication décadente des figures noires (par exemple 562 (2), lécythe, banquet de Dionysos; 562 (3), lécythe, divinité montant en char; 562 (4, 5, 6), lécythes ornés de simples palmettes ou de guirlandes). — 6° Vases de style attique à figures rouges. Il est remarquable que les figures rouges de style sévère manquent complètement. Cette lacune s'explique très bien par les circonstances politiques (troubles en Ionie et guerres Médiques) qui marquent la première moitié du ve siècle. L'importation reprend avec la seconde moitié du ve siècle; peintures de style rond et facile (n°s 563, 563 (1), lécythes aryballisques; 563 (3), fragment d'acteur costumé en Silène; 563 (4, 5, 6), lécythes à simples palmettes); petits vases en forme d'objets dont la fabrication se prolonge durant le IVe siècle et même plus tard (n° 388, poisson; 596, coquillage; 595, amande; 594, cothurne; 597, outre). — 7° Vases à décor blanc ou rougeâtre (n° 565, coupe avec cygne et dauphins; 570, coupe avec rosace rougeâtre; 566, 567, lécythes avec oiseaux; 568, 573, 574, 575, 576, 580, 581, 581 (1, 2, 3), petites poteries à décor floral; 577, 578, 579, lécythes à quadrillé rempli de points blancs); vase à côtes cannelées (n° 587), période grecque du IIIe et du IIe siècle. — 8° A la même série se rattachent des œuvres de provenance encore inconnue et de style plus rare : une pyxis à quadrillé brun (n° 590 (2)), une autre pyxis à décor rouge, noir et bleu (n° 590 (1)), une troisième à inscription avec couleurs bleue et rose sur fond blanc, donnant le nom de l'auteur Thérinos, celui de Recepta qui a donné le vase et de Nysa qui l'a reçu (n° 590), deux grands lécythes à panse plate dont les

spécimens se rencontrent fréquemment en Cyrénaïque (n°s 564 et 564 (1)), quelques petits vases à décor incisé (n°s 583 à 587). — 9° Vases à reliefs (n°s 591, 592, lécythes; 593, bol; 593 (2), fond de coupelle avec figure et inscription); ils annoncent qu'avec le IIIe et le IIe siècle, le système du décor peint a fini de vivre et qu'il est partout supplanté par un procédé plus pratique et plus commode, qui va fournir pendant toute la période romaine un nouvel aliment aux céramistes en leur apprenant à imiter et à surmouler les vases de métal ciselé. — 10° Vases vernissés allant jusqu'à la période byzantine (n°s 556, 559).

Ainsi, pendant une période de plus de dix siècles, nous suivons à travers les tombes de la nécropole éolienne la série à peine interrompue des importations céramiques dans la petite cité de Myrina. Nous y saisissons en raccourci l'histoire de la céramique grecque; nous comprenons comment ces modestes objets d'argile sont des indices précieux pour nous faire connaître les relations de pays à pays, l'expansion des grands ateliers mycéniens, ioniens, corinthiens, attiques, et par suite l'importance des centres politiques qui donnent le branle au commerce dans le monde grec.

Dans la céramique de Myrina il faut mettre à part, pour le sujet qui nous occupe spécialement, les deux grandes amphores, la coupe à pied et quelques fragments similaires (n°s 561 (1 à 8) et 569). Ces vases et fragments sont étroitement apparentés aux œnochoés et aux amphores de Rhodes (ci-d. p. 138 et 163), en particulier aux vases rhodiens dits de Fikellura dans lesquels M. Bœhlau a récemment proposé de voir une fabrication samienne (*op. l.*, p. 53 et suiv.). L'argile est d'un ton rougeâtre et parsemée de paillettes de mica; par-dessus on a placé comme engobe une couleur blanche sur laquelle les ornements peints uniformément en noir ont souvent tourné au

rouge et au jaune. La forme de l'amphore complète la ressemblance. Pourtant un examen plus approfondi laisse apercevoir des différences importantes : l'argile est plus rouge, la couverte blanche plus épaisse, le décor réparti et disposé autrement sur la panse, encombrant davantage le champ; la forme de l'amphore est plus trapue, plus ventrue, le col plus large et plus court; les anses rondes, attachées sur la panse et non reliées au col, rappellent la structure ancienne de beaucoup de vases mycéniens; les souvenirs de l'ornementation égéenne sont encore sensibles dans les fragments 561 (2) et (3). Le curieux buste d'homme (sur cette figure voy. les ouvrages cités plus haut de Rayet, Pottier et Reinach, Radet), les deux paumes des mains élevées par un geste d'adoration ou de supplication qu'on retrouve fréquemment sur les monuments égyptiens (comparez aussi un monument de travail assyrien ou phénicien, la coquille gravée de Delphes, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 604, pl. 31), est d'un dessin plus archaïque que les figures humaines peintes sur les vases de Fikellura (cf. A 330). En somme, je croirais ces produits issus d'une fabrique ionienne intermédiaire entre celle que représentent les œnochoés et les plats de Rhodes (ci-d. p. 162-163) et celle que l'on trouve surtout à Fikellura (Bœhlau, *l. c.* p. 53 et suiv.), peut-être un peu plus récente que la première, un peu plus ancienne que la seconde dont elle formerait comme le premier stage. On serait tenté de rapporter à une grande ville comme Milet la fabrication de ces produits céramiques épars sur la côte ionienne et éolienne; mais, comme nous le verrons plus loin (Salle E), rien n'autorise encore à désigner nominativement le lieu exact d'origine.

La coupe 569 rentre dans la même série et se rattache visiblement aux grandes coupes à pied découvertes à Rhodes (A 304-308); mais la forme en est plus légère, plus régulière, le décor plus simple. J'ai fait remarquer

(*Vases antiques du Louvre*, p. 27) que pour exécuter la décoration en deux tons, noir et rouge, l'ouvrier ne s'était servi que d'une seule couleur, le noir, qui a la propriété de passer facilement au rouge : on retrouve des vestiges du noir primitif dans les parties rougies. Or la décoration en bandes rouges et en bandes noires est si régulière qu'il serait bien invraisemblable d'admettre ici l'effet du hasard, une oxydation du temps produisant à la longue une transformation des couleurs. Au contraire, si le changement est dû à la cuisson, l'artiste pouvait savoir que, délayé davantage, le noir tournerait au rouge dans le four, qu'appliqué plus épais il resterait noir : il obtenait ainsi sans frais une variété plus gaie de tons. Je livre ce document et cette observation à ceux qui sont compétents pour résoudre de telles questions où les sciences physiques interviennent (ci-d. p. 131).

ITALIE

A partir d'ici le visiteur entre dans une série de salles dont le contenu représente la céramique trouvée dans les nécropoles de l'Italie. L'aspect seul de ces chambres, leur nombre (Salles C, D, E, F, G, H, K), la masse des objets qui y sont rassemblés, sont la démonstration visible et palpable du fait qui domine toute l'histoire de la céramique antique : l'intime union, dès les origines, de la civilisation grecque et de la civilisation italiote. Ce fait est capital, non seulement pour l'étude de la peinture et du dessin que nous poursuivons avant tout, mais aussi pour la connaissance de l'histoire générale. Trop souvent, sur la foi des auteurs, on s'imagine que le contact entre les deux régions s'est fait tardivement, peu avant la conquête de la Grèce par les Romains, au moment des guerres de Macédoine ou même plus tard, et l'on va répétant le vers connu d'Horace : *Græcia capta ferum victorem cepit.* Combien d'historiens modernes sont encore pénétrés de cette conviction et la répandent chez leurs lecteurs? Pourtant l'erreur est grande. S'il y a un facteur digne d'attention dans la formation de la civilisation romaine, d'où le monde moderne dépend en grande partie, c'est assurément ce mélange intime qui de très bonne heure s'est fait entre les influences helléniques ou gréco-orientales et les éléments italiotes. Il est

impossible de les séparer ou de les superposer. Dans un livre célèbre, *la Cité antique*, Fustel de Coulanges a montré comment les deux grands peuples classiques, chacun dans un domaine différent, avec des traits de caractère dissemblables, ont parcouru les étapes d'une même évolution sociale et religieuse. Cette démonstration s'applique aussi à l'histoire de l'art. Dès les origines l'élaboration est commune entre la Grèce continentale et l'Italie. Les deux régions sont chacune comme un atelier où viennent s'accumuler les matériaux venus de la même source qui est l'Orient et l'Ionie. Le travail d'assimilation et de transformation est aussi actif d'un côté que de l'autre. Si chacune des deux races aboutit à un résultat différent, supérieur et incomparable en Grèce, plus inégal en Italie et moins fécond, est-ce une raison pour renverser les termes, pour représenter l'Italie parvenue à sa maturité et acceptant docilement le legs de la Grèce vieillie? C'est effacer d'un trait de plume les efforts laborieux et tenaces des artistes italiotes qui ont créé un art véritablement national. C'est supprimer la gloire de la civilisation étrusque qui prospéra six siècles, par qui Rome fut instruite et dirigée pendant toute la période des rois, qui fut pour l'Italie entière une source abondante de richesses, d'œuvres d'art, de constitutions civiles et militaires, surtout de croyances religieuses. Le rôle de l'Italie en face de la Grèce continentale a été longtemps celui d'un véritable concurrent. Elle a bénéficié au début des mêmes apports : 1° ceux de la civilisation européenne, venus surtout par voie de terre, confinés dans l'étude du géométrique et des combinaisons abstraites de lignes, probablement sous l'empire de la métallurgie; 2° ceux de la civilisation orientale, venus surtout par voie de mer, transmis fidèlement ou déjà altérés par les Phéniciens, Syriens, Egéens et Grecs d'Asie, ouvrant aux artistes

la vue sur le monde vivant, sur les végétaux, les animaux, les hommes.

C'est aux environs du XIIe siècle avant notre ère, au moment de la guerre de Troie (ci-d. p. 93) que commence cette sorte de tournoi entre les deux races. Le malheur des Italiotes est d'avoir été trop près de leurs rivaux. Ceux-ci mieux doués ont pris l'avance de bonne heure et, avec leur activité commerciale toujours débordante, ils ont commencé dès le VIIe siècle à inonder l'Italie de leurs produits industriels; les ateliers étrusques sont peu à peu submergés par les modèles grecs qui les poussent au pastiche et à la copie. Pourtant leur céramique se défend longtemps et garde son caractère propre; même à l'âge classique des vases attiques, ses ornements ne sont pas purement helléniques, mais toujours mêlés d'éléments orientaux et ioniens; on sent un tempérament fort qui se garde intact dans le fond. Les fresques, les bas-reliefs, les bronzes offrent le même caractère. A la longue seulement la concurrence des Grecs continentaux fatigue et use cette résistance. Au Ve siècle, les Etrusques essayent de barrer la route aux envahissements des Grecs, de détruire Cumes et de forcer le passage du détroit défendu par les colons de Sicile. La victoire de Hiéron, tyran de Syracuse, au cap Misène, met fin à ces espérances et consacre la ruine de l'Etrurie (479 av. J.-C.). A partir de ce moment, c'est le torrent grec qui emporte tout en Italie et quand les Romains viendront prendre possession de ces régions, ils les trouveront déjà à peu près hellénisées. Mais il faut se souvenir que pendant six siècles environ il y a eu un art national en Italie.

Ce sont ces productions locales et ces importations grecques que contiennent les salles du Louvre consacrées à l'Italie. Nous pensons que le visiteur nous saura gré de les lui avoir présentées sous ce jour et

de ne pas nous en être tenu au classement usité par formes de vases ou par fabriques, fort instructif sans doute pour l'étude de la technique, mais peu fécond en enseignements historiques (ci-d. p. 67). Ce qu'il verra et ce qu'il comprendra dans ces salles, c'est le dualisme des œuvres d'art importées au cœur de l'Italie. Elles ont apporté de très loin, de l'Orient, de la Grèce asiatique, des Iles et de la Grèce propre, tout un ensemble de formes, de systèmes de dessin, d'ornementation, de composition, tout un trésor d'idées dont l'art contemporain est encore imprégné. Elles sont géographiquement près de nous et elles expliquent comment de ce centre commun, devenu par Rome et par le christianisme le foyer de la civilisation en Europe, ces formes, ces systèmes, ces idées ont pu rayonner sur le monde moderne. La Grèce a été avant tout un agent créateur; l'Italie, un agent de transmission. Un des termes manquant, notre art tout entier pouvait en être changé (voy. notre *Conclusion*).

Je ne ferai pas l'historique des fouilles exécutées en Italie. L'énumération en serait trop longue et elle n'intéresse pas directement nos recherches sur l'histoire de la peinture et du dessin. Le tableau en a été dressé autrefois par O. Jahn dans l'Introduction de son *Catalogue des vases de Munich* (p. XXXIV à LXXXV), puis par Birch, *Ancient Pottery* (II, chap. x). Il est important de retenir que l'Etrurie avec les nécropoles de Cervetri (anc. Cæré), de Corneto (anc. Tarquinii), de Vulci, d'Orvieto, de Chiusi (anc. Clusium), a fourni les antiquités les plus nombreuses et les plus importantes. Pour le détail, on peut consulter le livre de M. G. Dennis, *The cities and cemeteries of Etruria* (2 vol., 2e éd., 1878). Les premières grandes trouvailles datent de 1828 (voy. ci-d. p. 42).

SALLE C

VASES NOIRS DE L'ÉTRURIE

Livres a consulter. — Birch, *Ancient Pottery*, t. II, part. III; — Noël des Vergers, *l'Etrurie et les Etrusques*, 1862-64; — Dennis, *Cities and cemeteries of Etruria*, 1878; — de Witte, *Etude sur les vases peints de la Coll. Campana*, p. 48-55; — F. Lenormant, dans la *Gazette archéologique*, 1879, p. 98; 1880, p. 1; — Dumont et Chaplain, *Céramiq. de la Grèce propre*, I, p. 186; — Helbig, *Die Italiker in der Poebene*, 1879; et dans les *Annali dell' Instituto*, 1884, p. 108: — Milchhœfer, *Die Anfänge der Kunst*, 1883, p. 208-244; — J. Martha, *l'Art étrusque*, 1889; — Gsell, *la Nécropole de Vulci*, 1891; — Barnabei, *Dei fittili scoperti nella necropoli di Narce*, dans les *Monumenti antichi dei Lincei*, IV, 1894, p. 165-260; — Bœhlau, *Zur Ornamentik der Villanova-Periode*, 1895; — Montelius, *la Civilisation primitive en Italie*, 1897; — Karo, *Cenni sulla cronologia preclassica nell' Italia Centrale*, 1898 (Extrait du *Bullettino di paletnologia italiana*, t. XXIV); — Hœrnes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 1898. — Nous rappelons que notre but est d'indiquer seulement ici les ouvrages d'ensemble et de théorie qui renvoient aux dissertations de détail. La bibliographie complète du sujet est immense; voy. celle du *Dict. des antiquités grecques et romaines*, III, p. 848. Il faut y ajouter tous les articles parus dans le *Museo italiano*, les *Monumenti antichi dei Lincei*, les *Notizie degli Scavi*, le *Bullettino della paletnologia italiana*, etc.

HISTORIQUE

Le problème des origines de l'art est en Italie, comme partout, rempli d'obscurités. A quelle race

appartenaient les populations les plus anciennement établies sur ce sol ? Comment se développèrent-elles ? Qui leur apporta les premiers germes de la civilisation ? Autant de questions ardues. Autrefois on s'adressait surtout aux auteurs grecs et latins. Mais sur ce sujet, ils sont ou muets ou remplis d'informations contradictoires et peu claires. On ne peut savoir quelle était l'autorité des documents qu'eux-mêmes consultaient; on doit craindre surtout que des raisons d'amour-propre national leur aient fait accepter telle version ou même créer telle légende. Il est impossible de se passer d'eux, mais nécessaire de les lire avec prudence et d'en faire la critique. Actuellement, en général, on aime mieux s'en fier aux monuments eux-mêmes et leur faire raconter, en quelque sorte, leur histoire par eux-mêmes, en les groupant par région et par ordre chronologique. C'est une méthode excellente, mais elle ne doit pas, à notre avis, rendre trop dédaigneux pour la première. Une solution qui paraît vraie archéologiquement n'emportera jamais une entière et complète adhésion, si elle a contre elle les témoignages les plus formels et les plus autorisés de l'antiquité. En résumé, nous avons à tenir compte du double travail qui s'est opéré depuis plus de cinquante ans sur l'Italie : enquête historique, enquête archéologique.

On trouvera la première analysée dans l'ouvrage de Noël Des Vergers, *l'Etrurie et les Etrusques* (p. 99 et suiv.; voy. aussi le résumé de J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 9 et suiv.). Deux théories sont en présence. L'une s'appuie sur le témoignage d'Hérodote (I, 94) qui, dans un récit évidemment mêlé de circonstances fabuleuses, fait venir les Tyrrhéniens par mer de Lydie, à la suite d'une terrible famine qui désolait leur pays. L'autre oppose l'autorité de Denys d'Halicarnasse, qui, après avoir traité de fable l'historiette d'Hérodote, considère les Tyrrhéniens comme autochtones (I, 27-30).

Hérodote eut pour lui O. Müller, Creuzer, Thiersch, Dennis, etc. Denys fut suivi par Micali, Niebuhr, Lepsius, Wachsmuth, etc. Il va sans dire que dans le même camp les opinions divergeaient sur des points importants. Niebuhr faisait descendre des Alpes les Etrusques ou Rhétiens qui fondaient leur empire dans la vallée du Pô, franchissaient les Apennins et s'avançaient peu à peu jusqu'au Tibre. Chose curieuse, que l'on retrouve dans les théories les plus récentes sur les origines de la civilisation en Europe (S. Reinach, *Le Mirage oriental*, dans les *Chroniques d'Orient*, II, p. 553-556), Niebuhr admettait la marche de l'ouest à l'est, les Pélasges-Tyrrhéniens allant d'Italie en Asie, passant d'abord en Acarnanie, Béotie, Attique, dans les îles et en Thrace, finissant enfin par pénétrer en Asie, de sorte que la tradition d'Hérodote se trouvait comme retournée. Lepsius, au contraire, n'admettait pas la descente des Alpes; pour lui, les Tyrrhéniens déjà civilisés, sortaient de la Thessalie, fondaient à l'embouchure du Pô leurs premiers établissements et traversaient l'Apennin pour descendre dans l'Etrurie. De son côté, O. Müller n'acceptait pas purement le récit d'Hérodote : il faisait des Tyrrhéniens un rameau de la grande famille pélasgique, établi d'abord au nord de la Grèce, puis venu jusqu'en Attique et expulsé de là par les Doriens, débarqué en Lydie et chassé encore de ce pays, décidé enfin à s'expatrier au loin et venu chercher en Italie un foyer plus tranquille, mais qu'il conquérait encore au prix de longues luttes avec les Ombriens et les Rasènes : de la fusion de ces races sortait la nation étrusque. Après avoir résumé toutes ces thèses contradictoires, Des Vergers cite l'opinion de Mommsen qui renvoie tous les adversaires dos à dos dans une phrase dédaigneuse : « A peine trouverait-on une autre question qui ait été plus chaudement agitée que celle-ci, tant il est vrai que les sujets les moins dignes d'un intérêt

sérieux ont eu le privilège d'exciter le zèle des archéologues, depuis le temps où Tibère leur donnait pour sujet de concours la tâche de chercher quelle était la mère d'Hécube. » Ce qui a causé, à son avis, l'horrible confusion des traditions historiques est une simple faute de langage : les anciens ont dû considérer le nom de *Tursci*, *Tusci*, *Etrusci*, donnés par les Ombriens et les Romains aux Etrusques, comme identiques à celui des Τοῤῥηβοί ou Τυῤῥηνοί de Lydie, alors que ces peuples n'avaient absolument rien de commun. Cependant ce qui paraît le plus probable à Mommsen, c'est que l'immigration eut lieu par terre ; et c'est aussi l'avis de M. E. Meyer (*Gesch. des Alterthums*, II, p. 499-503). Le pessimisme du grand historien de Rome paraît avoir découragé la plupart des chercheurs (cf. Meyer, II, p. 488-489), car après lui les tentatives d'éclaircissement par les textes se font plus rares. Nous citerons cependant les nombreux articles de la *Civiltà cattolica* où, donnant suite à son ouvrage sur *Gli Hethei-Pelasgi* en Orient (Rome, 1894), le R. P. de Cara soutient avec une vaillance passionnée sa théorie sur l'empire des Hétéens-Pélasges et leur expansion en Grèce et en Italie (série XVI, tomes X à XII, 1897-1899), et le livre de M. d'Arbois de Jubainville sur *les Premiers Habitants de l'Europe*, dans lequel il admet (p. 84 et suiv. ; 2e éd., I, p. 129 et suiv.) quatre couches de civilisation superposées avant la domination romaine : 1° les Peucétiens et Œnotriens, établis dans le sud de l'Italie (Apulie, Pouille et Calabre) antérieurement aux environs de l'an 2000, et les Sicanes dans le centre de l'Italie ; 2° arrivée des Sicules ou Ligures, de la famille thrace et illyrienne, qui conquièrent l'Italie et refoulent les Sicanes en Sicile devenue la Sicanie ; 3° vers le XIe siècle entrée en scène des Italiques ou Ombriens, chassant devant eux les Sicules ; ceux-ci passent à leur tour dans l'île devenue la Sicile et y refoulent les anciens Sicanes ;

4° peu de temps après, entre 992 et 974 d'après les chroniques romaines, les Pélasges-Tursanes ou Etrusques arrivent par mer en Italie, après avoir quitté les côtes d'Asie Mineure au moment de la guerre de Troie et séjourné longtemps dans les îles de la mer Egée et en Grèce.

Le terrain historique et philologique étant à peu près épuisé, on se tourna d'un autre côté. Dès 1864, N. Des Vergers faisait remarquer qu'en l'absence de textes concluants, on pouvait dégager la vérité des monuments eux-mêmes de l'Etrurie, qu'examinés sans idée préconçue ils montraient l'élément asiatique prédominant et exerçant l'action la plus ancienne sur le développement de la civilisation étrusque. Il rappelait le mot de Sénèque : *Tuscos Asia sibi vindicat* (p. 135). Dennis (*op. l.*, I, p. XLVI) et de Witte (*Etude*, p. 51) ne raisonnent pas autrement. Mais, de 1879 à 1884, M. Helbig, reprenant le même sujet par une suite d'observations minutieuses sur la céramique des Terramares de la vallée du Pô et des tombes étrusques, aboutissait à une conclusion tout à fait autre. L'archéologie le ramenait à la thèse de Niebuhr : venue des Etrusques par terre et par les Alpes Rhétiques, fusion avec les Italiotes dès la plus haute antiquité, établissements communs dans la vallée du Pô, puis passage de l'Apennin par les Etrusques, fondation d'un grand empire dans la Toscane actuelle. L'invasion de ces populations barbares en Italie correspondrait au mouvement des Doriens descendant en Grèce (ci-d. p. 217) et serait due à la même cause, créant un vaste remous de peuples aux environs du XI[e] siècle (Helbig, *Die Italiker in der Poebene*, 1879 ; article *Sopra la provenienza degli Etruschi* dans les *Annali dell' Instituto*, 1884, p. 108 ; voy. le résumé de J. Martha, *l'Art étrusque*, p. 25).

La théorie de M. Helbig, corroborée par d'autres observations de M. Undset (*Annali*, 1885, p. 5-104), a

été adoptée par M. Martha dans son *Art étrusque* (p. 28), le plus complet ouvrage d'ensemble qui existe sur la matière, et, en général, on peut dire que, confirmant par des observations archéologiques la thèse historique de Niebuhr et de Mommsen, elle a rallié la plupart des suffrages. Nous verrons tout à l'heure dans quelle mesure nous croyons pouvoir l'accepter. Elle comporte deux idées : la première est qu'une civilisation uniforme et très ancienne, venue probablement du centre de l'Europe et *descendue par les Alpes*, a peu à peu envahi l'Italie entière. La seconde idée est que cette civilisation est due principalement et depuis le début *à la même population* qui plus tard forma le grand empire étrusque. Voyons ce que nous apprend la céramique sur ce sujet.

A. *La céramique des Terramares.*

Les plus anciens dépôts de poteries se rencontrent dans les habitations construites sur pilotis ou terramares de la vallée du Pô. Ils sont mêlés à des débris de huttes, d'ossements d'animaux, d'armes ou d'instruments de silex et de quelques objets de bronze. Les vases, principalement des petits pots, des coupes, des sortes de skyphos, sont faits d'une argile mal épurée, façonnés à la main sans l'aide du tour, sommairement séchés au soleil ou cuits à feu libre. Il n'y a jamais de décor peint. Les incisions dans l'argile sont même rares. L'ornementation consiste surtout dans des bossettes placées autour de la panse et faisant de petites saillies. Un détail caractéristique est celui de l'anse en croissant, appelée anse *lunulée*, qui apparaît sur un grand nombre de poteries; elle est sans doute née du désir pratique de loger le pouce de la main qui saisit le vase et de rendre ainsi la prise plus ferme (voy. Helbig, *Die Italiker*, pl. 1 et 2;

Montelius, *Civilisat. en Italie*, pl. 10 à 26). C'est un âge tout à fait voisin de la barbarie, tel que nous l'avons constaté au début dans les plus anciennes couches de la Troade et de Chypre (ci-d. p. 80, 84).

Les éléments de cette civilisation ne sont pas toujours restés localisés dans la vallée du Pô. Pendant longtemps on avait cru que les vases à anse lunulée étaient particuliers aux Terramares de l'Emilie. Mais M. Pigorini a démontré que ce type se trouvait aussi à Mantoue, Vicence, Brescia, Vérone, puis en descendant, à Bologne, Vetulonia, Chiusi, Vulci, Volterra, Tarquinii, le Latium, Rome, la Campanie, et même enfin dans des pays transalpins comme la Suisse, la Bohême, la Styrie et la Hongrie (*Bull. paletn. ital.*, 1889, p. 65; 1890, p. 55). Les fouilles de M. Orsi à Thapsos, près de Syracuse, l'ont fait découvrir jusqu'en Sicile (*Ibid.*, 1889, p. 197, pl. 6; *Mon. Lincei*, 1893, pl. 1 et 2) et celles de M. Patroni en Apulie (*Mon. Lincei*, 1898, p. 492). Il semble donc que M. Helbig ait eu raison d'admettre à l'origine une civilisation très ancienne, homogène, répandant en Italie, en Sicile et au dehors les mêmes types céramiques, analogues à ceux d'Hissarlik et de Chypre (cf. E. Meyer, II, p. 505). Les vases de Thapsos sont fort importants, parce qu'ils marquent une étape artistique beaucoup plus avancée que celle des Terramares. C'est une terre grossière, mais le façonnage est souvent habile, les incisions nombreuses et les dessins exécutés sous l'influence d'un système géométrique bien constitué. L'emploi d'un tour primitif est visible. Les formes plus savantes rappellent certains types de Troie, de Mycènes (coupe sur pied très haut) ou des modèles métalliques qui resteront dans la céramique italiote peinte (lébès monté sur un large pied). Le fait capital de cette découverte est que les poteries indigènes sont ici mêlées à des vases peints de pur style mycénien (*Lincei*, 1893, pl. 1, nos 2 et 8), importés par le com-

merce. Par conséquent, nous pouvons dater à peu près, entre le xve et le xe siècle (ci-d. p. 209) cette phase de la poterie italiote primitive, qui n'appartient plus précisément à la catégorie des Terramares, puisqu'on la trouve dans des sépultures d'un âge historique, mais qui en est le dérivé logique, à un moment où elle échappe à la barbarie pour entrer dans la voie de la civilisation sous l'influence du commerce étranger.

Cette date extrême ne nous donne pas celle du début, représenté par les Terramares de l'Emilie. Nous pouvons seulement entrevoir que cette première période a duré fort longtemps, puisque l'Italie entière et la Sicile ont pu être conquises par ce système céramique : l'anse lunulée a dû cheminer très lentement à travers ces contrées, même en admettant les transports par mer le long des côtes. Comme pour Chypre et la Troade (ci-d. p. 76, 84), il est probable que nous pourrions remonter au moins jusqu'au second millénaire et même plus haut.

Il serait tentant de marquer une parenté aux origines entre ces populations, les unes restées dans le bassin oriental de la Méditerranée, les autres arrivées par de lentes migrations jusqu'en Italie, de façon à constituer une sorte de vaste empire du style primitif et géométrique, embrassant les côtes d'Asie Mineure, tout le centre de l'Europe, la vallée du Danube et l'Italie (cf. E. Meyer, II, p. 507). Mais, comme nous l'avons dit, (p. 252), le problème se complique de ressemblances et de coïncidences possibles chez des races qui, sans avoir eu aucun contact historique, ont fatalement passé par les mêmes phases de développement.

A plus forte raison, je ne discuterai pas le nom ethnique qu'il convient de donner à cette population primitive de l'Italie. M. Helbig leur donne le nom d'Italiotes (*op. c.*). M. Gsell (*Vulci*, p. 337) et M. Martha (p. 25) admettent cette dénomination ; mais M. E. Meyer (*Gesch. Alterth.*, II, p. 499) la combat et le R. P. de Cara

veut lui substituer celle d'Hétéens-Pélasges. M. Bertrand (*Celtes et Gaulois dans la vallée du Pô*, p. 45, 73 et suiv.) considère les Ombriens, race sans doute proto-celtique, comme le plus ancien peuple de l'Italie. Nous avons vu que M. d'Arbois de Jubainville admettait, avant les Etrusques, la superposition de plusieurs races, Sicanes, Sicules, Ombriens. Je ne puis pour ma part prendre parti sur ce point. Je me contente de constater l'existence d'un art italiote très primitif, analogue à celui d'Hissarlik et de Chypre, dans une période antérieure aux environs du XIe siècle, et *très homogène* dans toute l'Italie. A cet égard les observations de M. Helbig ont été fécondes pour la science.

Le Louvre ne possède malheureusement aucun spécimen céramique de cette période. C'est là une des lacunes que nous devons signaler et qu'on s'efforcera de combler dans les enrichissements ultérieurs du musée. Mais il était nécessaire, pour l'intelligence de ce qui va suivre, de ne passer sous silence ni la céramique des Terramares, ni celle qui en est dérivée immédiatement, et qui toutes deux ont pour détail caractéristique l'anse lunulée.

B. *L'impasto dans les tombes à puits.*

(Nos 1 à 102.)

Les fouilleurs italiens donnent le nom vulgaire d'*impasto* (pâte) à la poterie noire la plus ancienne, faite d'éléments hétérogènes, mal épurés, le plus souvent de composition volcanique, noircie par fumigation, mais d'une façon irrégulière. Cette céramique suppose un état de civilisation où l'on ne connaissait pas encore la préparation raisonnée et savante d'une terre figuline, choisie dans un gisement particulier, longuement travaillée et débarrassée de toutes les impuretés, telle que

la Grèce l'a connue depuis l'antiquité mycénienne. M. Barnabei a eu raison d'insister sur l'importance de ces différences techniques et de dire qu'en général elles peuvent servir à fixer la date d'une poterie ; il propose de créer deux grands groupes, l'impasto artificiel, formé d'éléments hétérogènes, et l'argile figuline pure (*Mon. Lincei*, IV, 1895, p. 167 et suiv.). Pour plus de commodité, je m'en tiendrai à la distinction ordinaire de l'*impasto* et du *bucchero* (bol, vase), qui, dans le langage des fouilleurs et des archéologues, servent à distinguer ces deux catégories, l'une grossière, l'autre fine ; on dit aussi *bucchero italico* et *bucchero rosso* (vases italiotes, vases rougeâtres) pour désigner la première, *bucchero nero* et *bucchero sottile* (vases noirs, vases fins) pour désigner la seconde. Le VIIe siècle, date du contact définitif avec la céramique grecque, serait la ligne de démarcation générale entre ces deux séries (*ibid.*, p. 169). L'*impasto* aurait duré du Xe siècle environ ou du IXe jusqu'au début du VIIe. Il va sans dire que la fabrication n'en disparaît pas d'un seul coup et que l'on doit admettre des prolongations assez longues.

Tandis que le *bucchero* est d'un beau noir uniforme et luisant, également réparti sur toute la surface du vase, l'*impasto* a généralement une teinte mate moins foncée, moins noire que le *bucchero;* souvent il prend un aspect rougeâtre ou même tout à fait rouge (*rosso*). Ces différences de ton ont été diversement expliquées. Le noir n'est pas dû à un gisement d'argile ayant cette teinte particulière. Le Louvre possède des spécimens de vases qui sont ou manqués ou à peine cuits (C 87-102) ; l'argile en est blanche. La plupart des archéologues ont admis, avec M. Klitsche de la Grange, que le ton noir pénétrant dans tous les pores de l'argile (les cassures montrent le noir jusqu'à l'intérieur de la terre) était dû à une fumigation prolongée (Martha,

p. 462; Gsell, p. 446; de Witte, *Étude*, p. 49). Suivant que cette fumigation fut faite à l'air libre et d'une façon inhabile, ou bien qu'elle fut opérée par des procédés savants et dans un four clos, elle donna des résultats imparfaits et partiels comme dans l'impasto, ou des résultats excellents et uniformes comme dans le bucchero. Si la cuisson est poussée trop loin, l'élément charbonneux se consume et l'argile passe à un rouge plus ou moins prononcé. Pourtant M. Blümner et M. Barnabei n'ont pas admis l'idée de la fumigation (*Mon. Lincei*, IV, p. 178, 295); ils préfèrent y voir une application de charbon pilé et de noir de fumée, que la cuisson faisait pénétrer ensuite dans les pores. Ce qui est certain, c'est que le dépôt charbonneux et fuligineux entre dans la composition de l'argile pour une proportion de 1 à 3 0/0 (Blümner, *Techn. und Terminolog. der Gewerb.*, II, p. 62). L'intention évidente des céramistes était de donner à leurs poteries l'aspect du métal, en particulier du bronze. L'imitation du métal est également visible dans les formes. Certains *buccheri* portent même des traces d'argenture et de dorure (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 307; Milani, *Museo topografico dell' Etruria*, p. 27, 35, 140). Nous avons donc affaire à une sorte de vaisselle commune par laquelle on essayait de faire illusion aux pauvres en donnant à leurs vases un aspect métallique, de même que les coroplastes d'Asie Mineure faisaient des statuettes qui, de loin, avaient l'air de bronzes dorés et qui au fond étaient en simple terre cuite (E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 191). Cette idée suffirait seule à unir de façon indissoluble l'impasto et le bucchero. Ce sont les deux phases d'une même fabrication.

Remarquons en dernier lieu que l'impasto reste longtemps façonné à la main ou sur un tour primitif (*Bullettino dell' Instituto*, 1885, p. 119), tandis que le bucchero est toujours tourné très soigneusement. Je

ne saurais pourtant souscrire à l'opinion de MM. Helbig et Martha (*Op. l.*, p. 120; *Art étrusque*, p. 453) disant que le tour n'aurait été connu des Etrusques qu'au VIe siècle. Comme le bucchero fin apparaît déjà à l'époque du corinthien primitif (Gsell, *Vulci*, p. 447; Karo, *Cenni sulla cronologia*, p. 158, 160), il faut admettre que le tour perfectionné était en usage en Etrurie au moins dès le milieu du VIIe siècle; le tour primitif pourrait remonter jusqu'au VIIIe.

L'impasto se trouve surtout dans des tombes d'une forme particulière, sortes de puits creusés dans le calcaire naturel qui forme le fond du sol (tombe *a pozzo*, qu'on appelle aussi tombe *a ziro*, quand elle contient au fond de la cavité une grande jarre de terre cuite rougeâtre). Le mort y est toujours incinéré et ses cendres renfermées dans un ossuaire, le plus souvent en forme de vase en tronc de cône muni d'une seule anse de côté et recouvert d'une écuelle plate en guise de couvercle (Martha, p. 33-35; Barnabei, *Lincei*, IV, p. 121-132; Ghirardini, *id.*, VIII, p. 129; Hœrnes, *Urgeschichte*, p. 454-521). Les autres poteries sont disséminées dans les interstices ou par-dessus l'ossuaire, ou bien logées dans une niche spéciale (tombe *a loculo*) pratiquée sur le côté du puits.

Ces tombes se sont rencontrées d'abord en grande quantité sur le territoire de Villanova, près de Bologne, ce qui a fait donner à cette phase de la civilisation italiote le nom de *période villanovienne* (Martha, p. 32; Montelius, p. 81 et suiv.). Bientôt, comme il arrive toujours, on a constaté ailleurs la diffusion du même art, surtout au sud de l'Apennin et dans l'Etrurie proprement dite (Martha, p. 37 et suiv.; Ghirardini, *Lincei*, VIII, p. 101 et suiv.), même dans le Latium (Pinza, *Bull. comm. arch. Roma*, 1898, p. 110 et s.) et jusqu'en Campanie (Gsell, p. 333). Mais tandis que dans le centre de l'Italie, cette civilisation, une

fois entrée en contact avec les importations grecques, tend à disparaître rapidement, elle continue au contraire à vivre et à se prolonger indéfiniment dans la contrée bolonaise. Dans le Musée de Bologne, si admirablement organisé et classé pour l'étude de cette période, on voit les arrivages attiques du VI[e] siècle, les vases à figures noires, parvenir dans une région qui est à peine sortie de la période villanovienne la plus récente (Martha, p. 89-90) ou de ce qu'on appelle l'art *euganéen* (*ib.*, p. 86). Il ne faut pas perdre de vue cette différence, quand on veut dater des antiquités trouvées au nord ou au sud de l'Apennin. Certains types décoratifs comme les zones à petits cercles ou à animaux estampillés peuvent, en dépit d'un aspect archaïque, descendre jusqu'au VI[e] siècle dans la région septentrionale, tandis que les mêmes ne subsistent guère après le début du VII[e] dans les *pozzi* de la Toscane.

Les archéologues s'accordent à reconnaître deux faits : 1° La céramique des tombes à puits continue celle des Terramares. On y remarque des formes semblables; les bossettes saillantes et l'anse lunulée s'y maintiennent encore (Martha, p. 52-55). L'enchaînement de l'une à l'autre fabrication se fait naturellement. 2° Les progrès marqués dans le décor sont considérables et l'imitation des objets de métal joue un rôle prédominant, tant dans la constitution des formes que dans l'ornementation. Ajoutons que le reste du mobilier funéraire où l'on remarque le fer, les vases de bronze laminé, des armes, des fibules et des rasoirs, quelques objets d'or et d'argent, des perles de verre, des morceaux d'ivoire, quelques scarabées, indique à la fois un état de civilisation beaucoup plus avancé et des relations avec l'extérieur (Gsell, p. 335-337; Martha, p. 58 et suiv.; Ghirardini, *Lincei*, VIII, p. 130).

Est-ce le développement logique et naturel de la civilisation italiote primitive? En général, on ne le

pense pas. On y sent l'influence d'une population nouvelle qui, fusionnant avec les indigènes et leur empruntant quelques objets usuels, leur apporte une technique supérieure et des principes de décoration jusqu'alors inconnus. L'accord cesse de nouveau sur le nom à donner aux envahisseurs. MM. Helbig, Undset, Martha, Gsell y voient les Etrusques (*Vulci*, p. 315 et suiv.). MM. Brizio, Orsi, Bertrand et Reinach (*Celtes et Gaulois* p. 78, 187) y reconnaissent la domination des Ombriens.

Si je crois pouvoir donner cette fois mon avis sur cette question ethnographique, c'est que j'en ai fait ailleurs une étude spéciale, en rendant compte du livre de M. Gsell sur *Vulci* (*Journal des Savants*, 1892, p. 250 et suiv.). J'ai préconisé une solution qui, à mes yeux, a le mérite de concilier des opinions contradictoires et qui surtout établit l'accord désirable entre les résultats des fouilles et les textes des auteurs anciens. Le malentendu qui subsiste au sujet de la venue des Etrusques en Italie, c'est qu'en parlant de l'Etrurie, on a généralement en vue l'Etrurie classique, c'est-à-dire la Toscane actuelle (cf. Gamurrini, *Gazette arch.*, 1879, p. 176). Dès lors on se croit en mesure de repousser le témoignage d'Hérodote qui fait venir les Etrusques de Lydie par mer; car puisque, d'après le témoignage des fouilles, la civilisation étrusque a marché du nord au sud, et non pas du sud au nord, comment admettre que les Etrusques, débarqués dans la Toscane, aient ensuite rayonné et étendu leur influence au delà des Apennins (Martha, p. 16-17)? Il faudrait donc choisir entre la version légendaire de l'antiquité et les preuves sorties des fouilles mêmes : on aime mieux, en général, faire bon marché de textes si visiblement mêlés de légendes. Or la lecture attentive du texte d'Hérodote conduit, je crois, à un résultat tout différent. L'historien ancien ne dit nullement que

les Etrusques aient débarqué entre l'embouchure du Tibre et celle de l'Arno. Il spécifie, au contraire, qu'après avoir côtoyé un grand nombre de pays « *ils arrivèrent chez les Ombriens;* là ils bâtirent des villes et ils y habitent encore (I, 94) ». Qu'était-ce que la région ombrienne pour les Grecs du ve siècle, si ce n'est la région qui porte encore ce nom en partie, c'est-à-dire le massif central qui, d'une part, touche à la chaîne de l'Apennin et, de l'autre, à la mer Adriatique du côté d'Ancône? Par conséquent, si Hérodote fait débarquer quelque part les émigrants étrusques, c'est sur la côte *orientale* de l'Italie, et non sur la côte *occidentale*. Que le domaine ombrien ait été à cette époque ancienne fort étendu et qu'il ait englobé une grande partie de la vallée du Pô, c'est ce qui résulte de tous les textes rassemblés sur ce grand empire par MM. Bertrand et Reinach (*Celtes et Gaulois*, p. 73 et suiv.). Si plus tard Denys d'Halicarnasse s'est trompé (I, 27) en faisant arriver les Etrusques sur la partie *occidentale* de l'Italie, c'est tout naturel, puisqu'à l'époque romaine on ne pouvait pas concevoir les Etrusques établis ailleurs que dans leur emplacement classique. Pour la même raison, Virgile fait arriver Enée en Italie par la mer Tyrrhénienne et par l'embouchure du Tibre. Mais le texte d'Hérodote, à cause de l'exactitude vraiment scientifique de l'auteur et de sa précision, est pour nous un document beaucoup plus sûr. Enfin, il est de tous points confirmé par un passage d'Hellanicos de Lesbos, écrivain du vi^e siècle avant notre ère, où il est dit (*Fragm. hist. græc.*, éd. Didot, t. I, p. 45) que les Tyrrhéniens, originaires des Pélasges, ne s'appelèrent ainsi qu'après leur établissement en Italie; que, chassés de leur pays par l'invasion des Hellènes, ils étaient partis sur des vaisseaux et avaient fini par aborder au fond de l'Adriatique, *à l'embouchure du Pô* (Martha, p. 9). Enfin, Denys d'Halicarnasse lui-même confirme les précédents

renseignements en parlant des Tyrrhéniens qui étaient encore établis sur la côte *orientale* de l'Italie au VIe siècle av. J.-C. et qui en furent chassés par les Celtes (VII, 3; voy. aussi l'exposé de M. d'Arbois de Jubainville, *op. l.*, p. 94, 95, 105; 2e éd., I, p. 145 et suiv.). C'est pour cette raison qu'Hérodote ajoute : « ...et ils y demeurent encore ». On remarquera d'ailleurs que les découvertes archéologiques ne contredisent nullement son assertion. Les ressemblances tant de fois signalées entre le costume ou l'art des régions asiatiques et ceux des Etrusques trouvent là une explication très simple. L'inscription étrusque de Lemnos (*Bull. corr. hell.*, 1886, p. 1) semble attester qu'un rameau de la même race était resté fixé dans les îles voisines de la côte d'Asie. Je puis ajouter qu'un don nouveau fait au Louvre par M. Paul Gaudin, des bijoux d'or de Sardes, a suggéré une comparaison très instructive entre la civilisation de l'antique Lydie et celle de Villanova (Collignon, *Comptes rendus de l'Académie des inscript.*, 17 mars 1899).

Donc, sur ce point, je me sépare tout à fait de la théorie de M. Helbig qui consiste à faire venir les Etrusques par terre et par le nord des Alpes. La tradition antique est parfaitement conforme à l'enchaînement chronologique des faits observés par les fouilleurs des nécropoles italiotes (voy. aussi le texte de Polybe, II, 14 et 17). La civilisation a marché du nord-est au sud-ouest. Les envahisseurs, après s'être établis fortement dans l'empire ombrien et principalement sur la côte de l'Adriatique qui avoisine l'embouchure du Pô, ont peu à peu étendu leur domination, refoulé ou soumis les anciens habitants, franchi l'Apennin, et ils se sont enfin fixés d'une façon définitive dans les plaines fertiles qui s'étendaient entre l'Arno et le Tibre, aujourd'hui désolées par la mal'aria (les Maremmes). Ce fut l'*Etruria* des Romains. Mais auparavant, c'est-à-

dire du xe siècle, si l'on peut se fier aux chroniques romaines (voy. d'Arbois de Jubainville, *op. l.*, p. 97 ; 2e éd., I, p. 151), au VIIIe siècle, époque à laquelle les tombes à puits étrusques paraissent faire leur apparition dans la Toscane, on peut considérer qu'une civilisation étrusco-ombrienne prospéra à l'est de l'Apennin et dans la vallée du Pô (cf. E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 498). Elle est représentée par ce qu'on appelle l'art villanovien le plus ancien (Martha, p. 47-74). L'étude de M. Brizio sur la nécropole de Novilara, près de Pesaro, sur la côte de l'Adriatique (*Lincei*, V, p. 86 à 438, pl. 5 à 14) nous renseigne bien sur le mobilier en usage dans cette période étrusco-ombrienne (cf. pourtant les dates plus récentes que propose M. Hœrnes, *Urgeschichte*, p. 637). On y saisit de plus les principaux éléments de l'industrie de Hallstatt en Autriche, qui me paraît être due au rayonnement et au prolongement de la même civilisation (*Lincei*, p. 148 et pl. 8; cf. Hœrnes, p. 437-440, 564-586).

Les traits essentiels de cet art sont : 1° le développement du décor géométrique; 2° la prédominance de l'élément métallurgique.

Les habitants des Terramares n'avaient connu que des éléments décoratifs absolument barbares, créés spontanément chez tous les peuples primitifs. Les nouveaux venus leur apportent autre chose : des combinaisons savantes de lignes, les losanges, les carrés, la croix, le méandre, la disposition en métopes, l'imitation des formes animales dans la structure même du vase (Martha, p. 49 et 51; Montelius, pl. 81 et suiv.). M. Bœhlau, qui a fait une étude spéciale du type de Villanova (*Zur Ornamentik der Villanova-periode*, 1895), conclut avec raison que si les formes restent souvent locales et reliées à la période précédente des Terramares (vases à bossettes, anses lunulées, etc.), toute l'ornementation est au contraire « de style grec » :

la disposition même des ornements, leur irruption soudaine dans la céramique du pays prouve une invasion venue du dehors (p. 6 et suiv.). Il place comme nous aux environs du IXe siècle la période florissante de cet art (p. 10). C'est précisément le moment où le style géométrique, après avoir refoulé le mycénien dans les Iles et en Ionie (ci-d. p. 139), règne en maître dans la Grèce continentale (ci-d. p. 219, 233).

Les objets de métal constituent la vraie richesse, l'élément artistique par excellence de cette période : la céramique n'est qu'une copie plus ou moins fidèle des élégantes coupes de bronze, des disques travaillés au repoussé et ornés de files d'animaux en zone serrée (Pigorini, *Not. d. Scavi*, 1895, p. 258-266 ; Orsi, *Museo italiano*, II, p. 102), des grands ossuaires en feuilles de bronze laminées et battues au marteau, rivées par des rangées de clous qui forment eux-mêmes une décoration naturelle et qui donnent l'idée de simuler sur toute la surface du vase des têtes de clous, en forme de petits cercles incisés ou de petites saillies (Martha, p. 59-73). C'est le trait le plus caractéristique de l'art étrusque depuis ses origines jusqu'à son déclin que cette prédominance de l'élément métallique. Nous verrons que sa céramique entière, à toutes les périodes, est liée indissolublement à l'industrie du métal (pour la période villanovienne, voy. les articles de Pigorini dans le *Bullettino di paletnol. ital.*, XIII, p. 73 ; Barnabei, *Lincei*, IV, p. 186 et suiv. ; cf. Orsi, *id.*, II, p. 23). L'art villanovien récent, qui continue à vivre dans le Bolonais pendant plusieurs siècles, en fournit les preuves les plus curieuses ; le céramiste prend la peine de modeler en terre jusqu'aux chaînettes de métal qui pendaient des coupes de bronze (Martha, p. 78). On a même copié en argile des casques de métal (*Notizie dei Scavi*, 1894, p. 307, fig. 16).

Si l'on cherche à préciser les origines de cette céra-

mique étrusco-ombrienne, on y découvre des éléments divers : l'emploi d'ustensiles propres aux nouveaux arrivants comme l'ossuaire en tronc de cône à une seule anse (Martha, p. 34), la prédilection pour les dessins estampillés en zones serrées (*id.*, p. 79, 80; Montelius, pl. 84, 85, 92), puis l'adoption de quelques détails particuliers aux Terramares (anses lunulées), enfin le souvenir de formes déjà connues par l'Orient méditerranéen (vases à bossettes comme à Hissarlik, coupes sur pied haut comme à Mycènes, œnochoés à col renversé comme à Santorin, vases en forme d'animaux comme à Chypre, urnes-cabanes dans le Latium et l'Etrurie rappelant les urnes mycéniennes de Crète). Ces raprochements qui ont frappé plus d'un archéologue (Martha, p. 56 et suiv.; Karo, p. 3) sont fortifiés par les comparaisons que l'on peut faire entre les monuments de l'Etrurie classique et ceux des régions asiatiques : ressemblance des inscriptions étrusques et des inscriptions lyciennes (Fellows, *Lycia*, p. 442; Dennis, I, p. XLIX, note 6); similitude des vases trouvés dans le Caucase (Chantre, *Recherches anthropolog.*, II, p. 90, 92, 95); identité de certaines parties du costume étrusque et de l'habillement des Lydiens ou des Hétéens (Martha, p. 24); stèles funéraires de Bologne analogues à celle de Mycènes (*id.*, p. 370-372); voûtes à encorbellement comme dans les *Trésors* de la plaine d'Argos (*id.*, p. 146), etc. S'il n'y a là que des rencontres et des coïncidences, nulle conclusion à en tirer. Par exemple, on trouve dans les poteries de l'Armorique (Du Châtellier, *la Poterie en Armorique*, 1897, pl. 13 et 17) l'anse plate et incurvée, les zones d'oiseaux estampillés, comme dans la céramique de Villanova. Ici les voies de transmission sont assez difficiles à retrouver et à préciser. Mais les relations et les contacts s'imposent à l'esprit, quand il s'agit de populations ayant vécu dans le même bassin maritime. On peut donc admettre que les Etrus-

ques, avant d'arriver en Italie, avaient drainé tout le long de leur voyage bien des éléments industriels et artistiques.

A l'époque où nous plaçons leur entrée en scène, deux civilisations sont en présence et se heurtent. L'une est représentée par cet art ornemaniste et géométrique, venu de l'Europe centrale et guidé surtout par l'industrie métallurgiste, dont M. S. Reinach a si bien analysé le caractère, en l'opposant à l'art de l'Europe méridionale, qui s'inspire du monde organique et vivant (ci-d. p. 222). Il est incontestable que la civilisation étrusque, dans la période villanovienne, procède beaucoup plus du premier que du second. Mais il faut tenir compte, en outre, de quelques influences méridionales, où l'art mycénien a sa part (cf. Milchhœfer, *Anf. der K.*, p. 232-234). Les curieuses stèles de Novilara et leur décor tout rempli de motifs mycéniens, mêlés à des personnages et des bateaux (*Lincei*, V, p. 91 à 98, 171), toutes les formes céramiques que nous rappelions plus haut, indiquent des accointances avec les îles et l'Asie Mineure.

Comme conclusion, nous revenons donc encore au texte d'Hérodote : « *Ils côtoyèrent un grand nombre de pays* et ils arrivèrent chez les Ombriens. » M. d'Arbois de Jubainville admet avec raison que partis de régions éloignées et orientales, sans doute sous le coup des grands événements que synthétise le nom de la guerre de Troie, aux environs du XIIe siècle (ci-d. p. 93), les Etrusques ont pu mettre un ou deux siècles à parvenir jusqu'en Italie (*op. cit.* p. 87 ; 2e éd., I, p. 134) ; c'est ce que fait entendre aussi le texte d'Hérodote. Le bagage qu'ils ont recueilli en route est mêlé. Il est naturel que dans la Grèce continentale et dans la région septentrionale où les conduisait leur navigation à travers l'Adriatique, ils aient surtout développé leur goût pour le système géométrique issu de l'Europe centrale et pour l'industrie métallur-

gique. Mais il est facile de démêler aussi quelques éléments plus rares, issus de l'Orient et du monde mycénien. De la même façon s'expliquent les quelques perles de verre et les morceaux d'ivoire qu'ils entraînent avec eux (Bœhlau, p. 3 et 4).

Si l'on trouve sur les côtes de l'Illyrie, de l'autre côté de l'Adriatique, les restes d'une civilisation qui a la plus grande parenté avec celle de l'Italie villanovienne et qui d'autre part admet certains éléments mycéniens, comme le motif prédominant de la spirale et comme le casque militaire à treillis (S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1896, p. 270; 1897, p. 536), ne doit-on pas la faire rentrer aussi dans la dépendance du grand empire étrusco-ombrien? M. Bœhlau (p. 16 et suiv.) considère la civilisation d'Hallstatt, en Autriche, comme une sorte de mycénien dégénéré et fondu dans l'ornementation géométrique. On ne fait pas remonter plus haut que l'an 800 la première période hallstattienne (Schumacher, *Fundberichte ans Schwaben*, 1898, VI, p. 21); aussi M. S. Wide (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 255-257) suppose que les Ioniens, en trafiquant dans la mer Noire au VIIIe siècle, avaient pu y importer des éléments mycéniens qui, par la voie du Danube, se seraient répandus jusqu'en Illyrie. M. Hœrnes (*Urgeschichte in Europa*, p. 229) rattache aussi l'art illyrien aux influences mycéniennes prolongées. M. S. Reinach, qui n'est pas suspect de partialité à cet égard (ci-d. p. 196), a admis en termes précis la migration des éléments de l'est à l'ouest pour cette période. « Un des types les plus répandus de l'armure de tête dans la civilisation hallstattienne, qu'on peut appeler illyrienne ou même celto-illyrienne, est identique au modèle le plus commun du casque mycénien » (*op. l.*, 1896, p. 276). A défaut de données archéologiques qui font encore défaut, parce que les fouilles ont été trop rares en Illyrie, « les traditions grecques nous montrent à l'époque de la dissolution

de la civilisation mycénienne, c'est-à-dire après la guerre de Troie, un mouvement de chefs de tribus de la Grèce orientale vers l'Adriatique. Ainsi le Troyen Anténor fonde Padoue, suivant une tradition que connaissait déjà Sophocle; la tribu des Hénètes, alliée des Troyens, traverse la Thrace et vient s'établir sur l'Adriatique; les Cadméens de Thèbes, à une époque plus ancienne encore, avaient cherché refuge auprès du peuple illyrien des Enchélées. Lorsque l'invasion dorienne, venue du nord-est de la Grèce, s'enfonça dans le Péloponnèse, les populations de civilisation mycénienne durent se disperser vers l'est et vers l'ouest. A l'est nous savons que l'Ionie hérita de leur civilisation et l'épopée homérique, née en Ionie, montre combien le souvenir en resta vivace. Nous sommes moins bien renseignés sur ce qui se passa au nord-ouest, ou, pour mieux dire, nous ne savons encore rien » (*ib.*, p. 282).

Aussi, quand nous parlons de la conquête de l'Italie par les Etrusques, il est clair que nous n'entendons pas par là l'invasion d'une population compacte et homogène, d'une race socialement organisée. Dans le gros remous de peuples qui se produisit à la suite de l'invasion dorienne en Grèce et de l'émigration en Asie (ci-d. p. 93), beaucoup de bandes isolées, par terre comme par mer, ont dû aborder l'Italie de divers côtés à la fois, se combattre d'abord et fusionner ensuite. Le nom des Etrusques représente pour nous le gros des assaillants; mais bien d'autres aventuriers les ont sans doute précédés, accompagnés ou suivis. L'essentiel pour nous est de constater que tous ces nouveaux venus apportent des éléments d'art et d'industrie qui sont à peu près les mêmes et assez puissants pour constituer un monde nouveau. Ainsi tombe l'argument qu'on avait voulu faire valoir contre la théorie de M. Helbig, en faisant remarquer que les tombes à puits appartiennent à une race qui incinérait ses morts, tandis que les

Etrusques de l'Etrurie classique inhumaient les leurs dans des fosses et dans des caveaux. M. Martha (p. 38-46) a répondu à l'objection en montrant que les Etrusques, comme la plupart des peuples antiques, ont pratiqué concurremment les deux modes d'ensevelissement. Il faut ajouter que les fouilles de Novilara (*Lincei*, V, p. 99-108, 183-194) montrent précisément chez une population de la période villanovienne l'emploi de l'inhumation, accompagnée de quelques cas très rares de crémation. Chaque rameau détaché du grand tronc étrusco-ombrien pouvait donc avoir ses rites particuliers qui n'entamaient pas le fond commun de civilisation artistique.

Il me paraît probable aussi qu'au moment même où le gros des bandes émigrées arrivait en Italie par le nord, en remontant jusqu'au fond de l'Adriatique, un autre groupe plus hardi, laissant résolument les côtes hors de vue, franchissait la mer Ionienne et arrivait en Sicile, d'où il essaimait du côté de l'Italie méridionale (cf. Curtius, *Hist. gr.*, I, p. 283-284, trad. Bouché-Leclercq). C'est le résultat le plus important des fouilles faites par M. Orsi, près de Syracuse, que d'avoir démontré de ce côté l'existence d'un apport très ancien de formes céramiques appartenant au monde mycénien (*Lincei*, II, p, 5, pl. I et II; VI, p. 129, 133, pl. IV et V). C'est par là, croyons-nous, que le monde italiote a connu la céramique *peinte* qui s'oppose à la céramique *incisée* de l'art villanovien. Les deux éléments, partis des extrémités opposées de l'Italie, se rencontrent et fusionnent dans l'Etrurie classique des bords de l'Arno. Nous y reviendrons plus loin (Salle D).

Tel est le tableau d'ensemble que l'on peut présenter sur la physionomie de l'Italie à l'âge de l'*impasto*. Nous y avons cherché surtout la logique et la vraisemblance, sans avoir la prétention ambitieuse de donner la clef de l'énigme étrusque. Il faudra encore beaucoup de temps

et de trouvailles pour connaître « le secret du sphinx ». M. Martha (p. 13) dit qu'on saura la vérité sur les Etrusques le jour où l'on pourra dire quel idiome ils ont parlé : car leurs inscriptions, en dehors des noms propres et de quelques rares substantifs, sont demeurées indéchiffrables (cf. R. S. Conway, *The italic dialects*, 1897, p. X-XI). Cela est vrai si l'on découvre que leur langue est un dialecte asiatique, par exemple apparenté à celui des Lyciens ; alors l'origine orientale des Etrusques serait hors de doute. Mais supposons qu'on y reconnaisse un dialecte italique, analogue à l'osque, à l'ombrien. Leur point de départ resterait aussi ténébreux, car un peuple envahisseur, venu de loin, finit parfois par oublier sa propre langue et par adopter celle des vaincus (d'Arbois de Jubainville, *op. l.*, p. 96 ; 2e éd., p. 148).

C. *L'impasto dans les tombes à fosses.*

Ce qui caractérise la civilisation étrusque, dans la période suivante qui la montre transplantée presque complètement de l'autre côté de l'Apennin, établie fortement entre l'Arno et le Tibre, arrivée au comble de sa prospérité et de sa puissance au moment où Rome naît et se développe (VIIIe et VIIe siècles), c'est un changement dans ses rites funéraires. La tombe à puits, jusqu'alors particulière à la race et importée avec elle dans la région centrale de l'Italie, cède la place à une tombe plus grande, en forme de fosse, où le cadavre est généralement inhumé. Cette nouvelle pratique n'entraîne cependant pas la suppression de l'incinération (Martha, p. 39 ; Ghirardini, *Mon. Lincei*, VIII, p. 209 ; Helbig, *Nachrichten der Gesellsch. der Wiss. Göttingen*, 1896, p. 245). Elle indique seulement dans les

usages religieux et dans l'architecture funéraire une modification dont la cause nous échappe. J'ai montré (ci-d. p. 306) que la tombe à fosse et à inhumation existait en Ombrie. Cette partie de la population aurait-elle peu à peu propagé et imposé ses rites funéraires? Cela n'est pas impossible, mais reste une hypothèse.

Le mobilier des tombes ne change guère, mais il s'enrichit. On assiste au développement croissant de la technique en céramique et en métallurgie (cf. Ghirardini, p. 213). L'impasto se fait plus noir, un peu plus lustré; les pièces de bronze sont plus grandes et plus belles; les objets d'or et d'argent apparaissent (Martha, p. 100-102; Hœrnes, *Urgesch.*, p. 551-554).

L'événement décisif qui se produit, ce sont les importations étrangères. Par sa position géographique, plus rapprochée de Cumes, le centre hellénique le plus ancien, par sa proximité du détroit de Messine, c'est-à-dire de toutes les colonies grecques qui commencent au VIIIe siècle à s'étendre tout le long des côtes de la Sicile et du golfe de Tarente, par sa richesse même qui appelle les convoitises des marchands, l'Etrurie nouvelle subit bien plus facilement qu'autrefois les influences venues du dehors. Les importations sont de deux sortes : 1° une petite pacotille venue d'Orient, des perles de verre, des scarabées, des bijoux; 2° une céramique plus nombreuse et plus importante qui est d'origine grecque; ce sont des petits vases à parfums du style appelé protocorinthien, des œnochoés et des amphores du style géométrique. Il paraît probable que, sous l'influence de cette poussée commerciale, les fabriques locales commencent à s'installer en Etrurie même, soit pour exécuter des bijoux adaptés au goût du pays, soit pour fabriquer des poteries à l'imitation de ceux des Grecs (Martha, fig. 95 et 98).

Ces ateliers sont-ils purement indigènes ou dirigés par des colons grecs qui ont réussi à s'établir dans le

pays ? La question reste encore obscure. Mais il ne faut pas oublier que le texte de Pline nous autorise à cette dernière supposition, quand il représente (*Hist. nat.*, XXXV, 152) un prince grec de Corinthe, Démarate, exilé de son pays vers 660 av. J.-C. et venant s'établir dans la ville étrusque de Tarquinii avec des artistes grecs de noms expressifs comme Eucheir, Eugrammos, Diopos, Ecphantos. Il n'est donc pas invraisemblable qu'un peu plus tôt, dès la fin du VIIIe siècle, l'Etrurie ait possédé quelques colons grecs.

Nous réservons pour la Salle D l'étude de cette période d'importations grecques qui influencent profondément la céramique peinte de l'Etrurie. Nous nous bornons ici à constater dans les tombes à fosse la durée d'un *impasto* un peu plus perfectionné. Mais la technique des poteries noires étrusques ne sera entièrement renouvelée qu'avec l'apparition de l'âge suivant, marqué par un nouveau changement de construction funéraire.

D. *Le bucchero dans les tombes à chambre.*

(N°s 103 à 723.)

La tombe à caveau ou à chambre n'est qu'un développement, un agrandissement de la fosse. C'est d'abord un étroit couloir (tombe *a corridoio*), puis un caveau plus spacieux avec un plafond cintré (tombe *a camera*), ou une chambre précédée d'un vestibule (tombe *a cassone*), enfin de vastes hypogées composés d'un grand nombre de pièces. Toutes ces tombes à chambre sont destinées à recevoir plusieurs corps disposés dans des niches ou sur des banquettes. C'est évidemment l'idée qui a présidé à cette modification de la fosse ; on a voulu avoir des caveaux de famille. Les *camere* s'enchaînent aux *fosse*, comme les *fosse*

s'enchaînent aux *pozzi ;* c'est la suite ininterrompue de la même civilisation (Martha, p. 105).

Le mobilier le prouve aussi. Les importations se font de plus en plus nombreuses; la céramique corinthienne s'y développe à loisir et dans toutes ses phases; plus tard elle est supplantée par une catégorie de poteries où l'on reconnaît un caractère ionien bien marqué, puis par les vases à figures noires de l'Attique et enfin par les premiers vases à figures rouges de style archaïque. Au moyen de cette céramique nous pouvons dater les tombes à chambre approximativement et les placer entre le milieu du VII[e] siècle et la fin du VI[e]. Certains hypogées de la dernière période peuvent même atteindre le IV[e] et le III[e] siècle, s'il est vrai qu'on y rencontre de la céramique à reliefs (*Mon. Lincei*, IV, p. 173)[1].

C'est l'époque la plus florissante de la civilisation étrusque, surtout aux VII[e] et VI[e] siècles (Hœrnes, *Urgesch.*, p. 645). Les tombes contiennent parfois des offrandes d'une richesse extraordinaire, bijoux magnifiquement ciselés, vases d'or et d'argent, ivoires ouvragés, appliques de meubles, lits de parade, sièges, boucliers et armes, etc. Trois caveaux en particulier sont restés

1. Il m'est impossible d'accepter les dates récemment proposées par M. Montelius (*Journal of the anthropol. Inst.*, 1897, p. 261-266 : vase François à la fin du VII[e] siècle, grands vases corinthiens à personnages au VII[e] siècle, les corinthiens à zones d'animaux au VIII[e] siècle, les protocorinthiens au IX[e] siècle : vases de style géométrique aux X[e] et XI[e] siècles ; les grandes tombes étrusques Regulini, Bernardini, Del Duce, au IX[e] siècle) et je m'associe entièrement aux critiques formulées par M. Karo (*op. l.*, p. 144 et s. ; cf. aussi Hœrnes, *Urgeschichte*, p. 540-542). Toute la chronologie céramique est enfermée, d'une part entre la date des premiers vases à figures rouges donnée par les fouilles de l'Acropole d'Athènes (fin du VI[e] siècle) et, d'autre part, la date des premiers établissements en Sicile où les colons grecs apportent le style géométrique et le protocorinthien (seconde moitié du VIII[e] siècle). Entre ces deux dates se place tout le développement de la céramique à figures noires corinthienne, ionienne, chalcidienne, attique (sauf le Dipylon qui est antérieur).

célèbres dans les annales des fouilles : la tombe Regulini-Galassi, découverte en 1836 à Cervetri (*Museo Gregoriano*, I, pl. 12-21 ; cf. Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, 93-98) ; la tombe Bernardini, trouvée à Préneste en 1876 (*Monumenti dell Inst.*, X, pl. 31-33) ; la tombe Del Duce de Vetulonia, explorée en 1886 (*Notizie dei Scavi*, 1887, pl. 14 à 19). Ce sont elles qui font le mieux comprendre quel apport considérable le monde oriental venait jeter en masse sur l'Italie, à la date où la Grèce continentale recevait, elle aussi, la même semence (milieu du VIIe siècle).

Que comprend ce mot de « monde oriental » ? Pour M. Helbig, suivi par M. Martha, ce sont surtout les Phéniciens qui ont accaparé le marché étrusque, par la voie du commerce carthaginois (*Annali*, 1876, p. 197 et s. ; *Art étrusq.*, p. 116). Mais cette théorie « phénicienne » a été très contestée. M. Milchhœfer a été un des premiers à réagir contre elle (*Anfänge der Kunst*, p. 221-223), puis M. Gsell, en faisant remarquer qu'on devait faire une place plus importante à l'art ionien des Grecs d'Asie Mineure (*Vulci*, p. 325, 419 et note 3). Depuis, cette opposition n'a fait que s'accentuer (cf. le P. de Cara dans la *Civiltà cattolica*, vol. VI, juin 1896). M. Bœhlau (p. 12) et M. Karo (p. 9-10, 19-20) s'accordent à attribuer un rôle tout à fait prépondérant aux Ioniens et à réduire considérablement celui des Phéniciens, jusqu'au point de l'annuler à peu près. M. Helbig, revenant lui-même sur ce sujet (*Sitzungberichte der bayer. Akad.*, Munich, 1896, p. 573-575 et 578-582), a sensiblement atténué sa thèse primitive, en montrant que la grande expansion du commerce phénicien doit se placer pendant la période mycénienne et qu'au contraire, après l'invasion des Doriens, les exportations de Syrie se font plus rares ; que dans les tombes italiotes du VIIe siècle les objets importés par le commerce phénicien se réduisent à peu

de chose, enfin qu'il faut chercher surtout du côté de l'Ionie les apports de civilisation. En effet, toute thèse exclusive me paraît également fausse, d'un côté comme de l'autre. Une civilisation comme celle de l'Italie au VII[e] siècle ne peut pas se composer d'éléments homogènes : ce n'est pas l'exploitation d'une région par un seul peuple. Les événements historiques nous instruisent du contraire. Si Etrusques, Phéniciens, Carthaginois, Grecs ioniens et Grecs du continent se sont livrés de furieux combats jusqu'aux VI[e] et V[e] siècles dans les eaux italiotes et siciliennes, c'est sans doute qu'ils y avaient tous des intérêts puissants et que chacun essayait de s'y faire sa place au soleil. Il me paraîtrait puéril de nier que les Phéniciens aient eu leur part dans ces influences, puisque des coupes comme celles de Préneste, l'une avec son inscription phénicienne et son style égyptisant, l'autre avec son ingénieuse composition et son style pseudo-assyrien (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, III, fig. 36 et 543), représentent l'art phénicien de cette époque dans ce qu'il a de plus parfait. Je les considère comme les œuvres les plus intéressantes et les plus fortes qu'aient livrées les grandes tombes orientalisantes de l'Italie. J'ai dit ailleurs (*Revue des études grecques*, 1894, p. 130) comment elles se relient, à mon avis, aux chefs-d'œuvre de l'art mycénien, aux vases de Vaphio. Comment croire qu'un peuple commerçant et actif, habitué à hanter ces parages depuis une époque très ancienne (E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 508), fabricant et vendeur d'admirables produits industriels, capable de les introduire jusqu'au plein cœur de l'Italie, fondateur d'une succursale florissante comme Carthage qui est elle-même en relations suivies et amicales avec l'Etrurie (E. Meyer, II, p. 696-700), ait été une quantité négligeable dans le problème de la formation de l'art en Italie? Il en est au contraire un

des éléments essentiels, et la tombe de Préneste me paraît presque tout entière composée d'objets phéniciens (cf. aussi le plat d'argent de la tombe Regulini, Perrot, *id.*, fig. 544). Tout récemment, on découvrait à Corneto un magnifique flacon de porcelaine dite égyptienne, avec inscription dédicatoire, qui est une œuvre phénicienne de la seconde moitié du VIII[e] siècle (Schiaparelli, *Mon. Lincei*, 1898, VIII, p. 89, pl. 2 à 4; pour d'autres objets phéniciens trouvés dans les tombes à puits et les tombes à fosses, cf. Helbig, *la Question mycénienne*, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, 1896, t. XXXV, p. 77 et s.). Mais, d'autre part, je reconnais avec M. Gsell combien le style des animaux sur les monuments étrusques est le plus souvent étranger à l'art phénicien. Je suis frappé des raisons que donne M. Karo (p. 21) pour rattacher à l'art ionien, plutôt que phénicien, les gravures et peintures d'œufs d'autruche (Perrot, *id.*, fig. 624 à 628), ainsi que le skyphos d'argent de Vetulonia (Karo, p. 19). Il remarque très justement (p. 153) que les bijoux d'or rhodiens du Louvre (Saglio, *Dict. des antiquités*, fig. 936) sont identiques pour la technique à ceux de la tombe Regulini. Je tiens aussi pour exacte l'opinion de M. Bœhlau (*Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 119), quand il attribue à l'art gréco-oriental le seau d'ivoire de Chiusi (*Monumenti Inst.*, X, pl. 38 *a*). On a pu dire la même chose de beaucoup de statuettes de bronze dites étrusques (Savignoni, *Lincei*, 1897, p. 277 et s.; De Ridder, *Catalogue des bronzes d'Athènes*, p. XVI). M. Milani, en étudiant les monnaies recueillies à Volterra, Chiusi, etc., y a reconnu des types anciens de Phocée, Lampsaque, Cyzique (VII[e] et VI[e] siècles) qui confirment les rapports des Etrusques avec les villes grecques de l'Orient (*Museo topograf.*, p. 43-44). Mais qu'est-ce que tout cela, si ce n'est le mélange nécessaire des diverses influences qui,

tout en se combattant, ont formé l'âme étrusque et qui, dès l'origine, ont rempli le monde latin d'images, de légendes et de superstitions orientales? Si la religion romaine, comme l'étrusque, est tout imprégnée d'un formalisme et d'un rituel qui ne trouve d'analogies que dans l'antique Chaldée, à qui le doit-on, si ce n'est à ces peuples commerçants qui, de très loin et de plusieurs endroits à la fois, sont venus déposer au sein de l'Italie les idées du vieil Orient? Et qui peut mesurer la portée incalculable qu'un tel fait a eu sur la formation de l'art et des croyances modernes (voy. la *Conclusion*)?

A côté des Orientaux et des Grecs d'Asie, il faut encore faire place aux Grecs insulaires et aux Grecs du continent, Rhodiens, Corinthiens, Chalcidiens, Mégariens, qui montent à l'assaut des rades et des lieux fortifiés de Sicile et d'Italie, pendant les VIIIe et VIIe siècles. Ceux-là aussi ont apporté des principes d'art et des idées religieuses dont l'Italie a fait son profit. Puis au VIe siècle surviennent les grands arrivages attiques qui, à eux seuls, représentent une civilisation complète, tout un monde de pensées artistiques et religieuses, propagées par des milliers de peintures sur argile. Nous retrouverons ces importations grecques dans les salles suivantes. Actuellement, après avoir ainsi caractérisé la diversité des influences que l'Etrurie civilisée a subies pendant sa période la plus prospère, il nous reste à examiner ce qui en reste de traces sur ses produits originaux, en particulier sur sa céramique.

L'*impasto* des âges précédents se transforme en *bucchero*. Voilà le grand progrès de fabrication technique. La terre volcanique, toute mêlée d'impuretés, devient une véritable argile céramique, c'est-à-dire une matière homogène, longuement préparée et travaillée (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 178). Ensuite la po-

terie est tournée avec le plus grand soin et d'après des modèles d'une structure savante, que l'on continue à emprunter à la métallurgie. Elle est polie au polissoir. Puis sur la poterie à peine séchée l'ouvrier pratique les incisions nécessaires au décor ou bien il applique les estampilles et les moules choisis d'avance pour l'ornementation. Alors on met au feu dans un four bien clos. Là se ferait la fumigation, d'après le système de M. Klitsche de la Grange, par la combustion de sciure de bois et autres matières fuligineuses. Ou bien, avant la cuisson, comme le pensent MM. Blümner et Barnabei, on aurait appliqué un enduit de charbon pilé et de noir de fumée qu'une température modérée ferait entrer dans les pores de l'argile (cf. ci-d. p. 294 ; sur les diverses solutions proposées pour la confection des vases noirs, voy. Schliemann, *Ilios*, trad. Egger, p. 270-272). Au sortir du four, on recouvrait le vase noir d'une couche légère de cire et de résine, pour lui donner du brillant et pour le rendre imperméable (*Lincei*, IV, p. 175, 178) ; on le polissait de nouveau et la pièce était terminée.

Le décor ne montre pas moins d'habileté et de perfection. Il est gravé ou en relief. La gravure peut être faite au moyen d'une sorte de petite roulette dentée qui ponctue l'ornement (*Vases antiques du Louvre*, pl. 24, C 349, 357, 502), ou elle est exécutée au burin par un trait d'incision continue qui grave le dessin dans l'argile même (*id.*, pl. 25). Plus rarement le motif est creusé comme avec un ciseau et forme une dépression sur la surface du vase (*id.*, pl. 24, C 546). La description seule des procédés d'exécution indique où les céramistes prenaient leurs modèles : évidemment dans la métallurgie ; ils n'ont eu qu'à copier les beaux vases de bronze venus de Grèce et en particulier d'Ionie (cf. Frœhner, *Collection Tyszkiewicz*, pl. 15, coupe de bronze de style ionien trouvée en Étrurie).

Le relief est également de deux sortes : ou bien il est fait au moyen d'un cylindre qui, portant un dessin gravé en creux, est roulé sur l'argile encore fraîche et y imprime un faible relief (*Vases du Louvre*, pl. 26, C 589) ; ou bien il se compose d'une série de médaillons et de petits bas-reliefs, modelés à part ou tirés d'un moule, qui sont appliqués par barbotine sur le vase (*id.*, pl. 26, 27). Là encore, comme pour l'incision, la source est la vaisselle de métal enrichie de reliefs, telle qu'elle existait dès l'époque mycénienne (Perrot et Chipiez, VI, fig. 384, 534) et telle que les Grecs du VIIe siècle l'ont fabriquée (*Museo Gregoriano*, I, pl. 15 et s.). Nous verrons en étudiant la Salle D que les céramistes grecs eux-mêmes avaient depuis longtemps pratiqué le décor en relief sur les vases et l'avaient transmis tout constitué aux ateliers d'Italie.

Un troisième procédé, qui n'est pas moins que les deux autres une imitation du métal, consiste à découper à l'emporte-pièce dans une galette d'argile un motif formant un dessin ajouré : c'est une technique ordinairement réservée aux anses de vases (*Vases du Louvre*, pl. 27, C 659 ; pl. 28, C 664). Les céramistes ont enfin recours à un quatrième système, celui du modelé en ronde-bosse, soit pour faire des têtes entières (*id.*, pl. 28, C 722), soit pour exécuter des petites statuettes disposées en caryatides autour du vase (*id.*, pl. 27, C 657, 659).

Les sujets représentés conduisent du dessin linéaire simple aux scènes complètes à personnages multiples. Dans le linéaire, le souvenir du curviligne et des formes végétales persiste plus que celui du géométrique pur : l'esprit des ouvriers est évidemment orienté d'un autre côté que celui de leurs prédécesseurs. Le type qui revient le plus souvent est celui de la petite palmette florale, ponctuée à la roulette, placée debout ou cou-

chée (comparez *id.*, pl. 24, C 66, avec C 349, 357, 502). Les animaux sont empruntés surtout aux créations orientales, le sphinx, le griffon, la lionne à une seule tête sur deux corps, les grands fauves comme le lion, la lionne, la panthère (*id.*, C 556, 558, 563, 567, 635). Parmi les animaux ordinaires ou les plus communs sont le cerf, le bouquetin, le cheval, les oiseaux (*id.*, C 551, 552, 561, 563, 566, 635).

Dans les scènes à personnages la composition d'un ensemble est rare : quelquefois c'est une épisode de chasse, un banquet (*id.*, C 561, 639) ; le plus souvent les personnages sont juxtaposés sans lien apparent ou répétés uniformément autour de la panse (*id.*, C 640, 641, 643). Si les figures orientales, la Gorgone, la Chimère, l'Artémis dite persique, l'homme à tête d'âne ou de chien (cf. sur ce sujet qui a quelque accointance avec le type crétois du Minotaure, Milchhœfer, *Anf. d. K.* p. 77 et s.), les masques à coiffure égyptienne reviennent fréquemment (*id.*, C. 563, 627, 641 ; 642, 649 ; Martha, p. 466-475), par contre il est tout à fait exceptionnel de noter un sujet mythique ou héroïque bien déterminé : on cite seulement Persée et la Gorgone, Thésée et le Minotaure, Hercule et le taureau (Martha, p. 475 ; Lenormant, *Gazette arch.*, 1879, p. 100).

Ce qui frappe le plus, c'est le style particulier des personnages, les proportions courtes et massives, les modelés gras et empâtés, les détails d'armement ou les attitudes qui ont surtout des analogies dans l'art archaïque de la Grèce continentale et de l'Ionie (Martha, p. 475-476). Les divinités à quatre paires d'ailes sont un souvenir assyrien. Le dieu à tête d'âne ou de chien rappelle l'Anubis des Egyptiens et se retrouve sur un bronze archaïque de Pérouse, œuvre ionienne (*Antike Denkemaeler*, II, pl. 15, nos 6, 7). Les masques en relief sont de style égyptisant, mais l'idée de décorer le vase de têtes isolées pourrait être une tradition mycénienne,

conservée en Ionie (voir le vase d'argent, Perrot et Chipiez, VI, p. 813). L'Hercule étrusque est souvent imberbe comme l'Hercule ionien (Saglio, *Dict. des Antiquités*, V, p. 119). Les têtes en ronde-bosse, surmontant des vases en forme de canopes, éveillent le souvenir de l'Egypte. Les Centaures à jambes humaines, les femmes coiffées avec une grande natte dans le dos, les guerriers à jambes fortes, la tête ensevelie sous un casque à cimier bas, les barques à deux côtés relevés sont des traits que nous relevons sur des monuments ioniens comme le seau d'ivoire de Chiusi (*Monumenti Inst.*, X, pl. 38 *a*). Les animaux surtout nous ramènent du côté de l'Asie, comme le cheval ailé (Perrot, II, p. 583), les sphinx, les lions et griffons ailés, les fauves dévorant des restes humains, les cerfs laissant sortir de longs rinceaux de leur bouche, les autruches, etc. (Karo, *De arte vascularia antiq.*, p. 17; De Ridder, *De ectypis æneis*, p. 53-62; comparez un ivoire de l'ancienne collection Tyszkiewicz, Frœhner, *Catalogue*, p. 61, n° 167). Le sphinx habillé par-devant d'une espèce de vêtement semble emprunté aux documents phéniciens (Karo, *id.*, p. 19; cf. Martha, fig. 107). On a parfois prêté à l'imagination singulière des Etrusques les combinaisons baroques de certains *buccheri*, formant un assemblage de tête humaine sur une jambe ou sur un corps de poisson (*Vases du Louvre*, pl. 28); mais les combinaisons souvent très factices des formes chaldéennes et les descriptions de l'historien Bérose sur les figures étranges qui décoraient le temple de Babylone (Perrot, III, p. 603) nous autorisent à supposer là encore des influences étrangères et des copies d'œuvres asiatiques.

L'étude des formes conduit aux mêmes conclusions. Presque tout vient de l'Orient aux Etrusques. Ce qui leur est propre, c'est leur attachement tenace à la céramique noire et fumigée, leur habileté de plus en plus

grande à traduire en argile les formes métalliques, mais les modèles leur sont fournis par le commerce étranger. J'ai montré ailleurs (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 442) l'origine ionienne du type d'amphore à anses plates et incurvées qui se répète à un grand nombre d'exemplaires dans les *buccheri* (*Vases du Louvre*, pl. 25, 26) et qui fut introduit en Attique par Nicosthènes (Salle F). J'en dirai autant du vase à caryatides (*id.*, pl. 27, 28), qu'on pouvait croire spécial à l'Etrurie, mais dont le modèle est sans doute ionien, puisqu'on le trouve en argile blanche à Rhodes (*id.*, pl. 13, A 396 (1); voy. ci-d., p. 168). C'est également de la côte d'Asie ou des Iles qu'a dû venir le haut réchaud surmonté d'un vase en forme de dinos (Martha, p. 464; cf. *Jahrbuch des deut. Inst.*, 1890, p. 118, et *Anzeiger*, p. 166; 1897, p. 160). De Grèce même les types métalliques n'ont pas dû manquer non plus, et M. Karo (p. 12-17) a dressé le tableau des formes de *buccheri* qui sont identiques aux amphores, coupes, œnochoés, canthares, skyphoi de l'Attique. M. Couve a noté les rapprochements à faire avec la céramique béotienne archaïque (*Bull corr. hell.*, 1897, p. 449, 451); M. Bœhlau avec le protocorinthien (*Aus ion. Nekropol.*, p. 97).

La parenté étroite de cette céramique et de la métallurgie n'est pas moins sensible dans le décor. Qu'il soit gravé ou en relief, ce sont toujours des procédés empruntés à la technique du métal et d'où la peinture, à part de très rares exceptions, est complètement exclue. Même quand on y voit des traces de couleur rouge vermillon, de jaune, de blanc, il reste probable qu'on s'essayait ainsi à rendre des vases de métal brillant, comme le cuivre, l'or, l'argent. Nous avons vu que sur certains *buccheri* on remarque des traces de véritable dorure ou d'une mince couche d'argent (ci-d. p. 294). Peut-être est-ce dans le même sens qu'on pourrait interpréter la couleur cendrée, vieil argent, d'une série de vases où

M. Gsell (*Vulci*, p. 446) refuse de voir de simples accidents de fabrication. Pour tous les petits détails de l'ornementation, les doubles spirales incisées, les palmettes pointillées à la roulette, les guirlandes de fleurons, les godrons et côtes en relief, les masques humains en applique, les animaux incisés ou repoussés, les protomes de griffons en ronde-bosse, il n'en est pas un seul qu'on ne remarque sur des exemplaires de métal, trouvés dans les tombes à chambre de la même époque et de la même région (*Museo Gregoriano*, I, pl. 19, n° 8; pl. 20, n° 4; pl. 85, n° 7; *Notizie dei Scavi*, 1887, pl. 16, n° 1; Martha, fig. 105; *Monumenti Lincei*, IV, pl. 8, n° 9, et fig. 95; *Notiz. d. Scavi*, 1893, p. 499, fig. 1 à 5; 1886, p. 41-42; *Museo Gregor.*, I, pl. 14, 15. Comme ensemble voy. les planches du *Museo Gregor.*, I, pl. 13, 19, 53 à 60; *Mon. Lincei*, IV, pl. 8). M. Karo a raison d'écrire (*De arte vascul.*, p. 21) que dans la pénurie où nous sommes des monuments de la métallurgie grecque, les *buccheri* sont pour nous les reproductions fidèles et précieuses d'un art très prospère. Cette seule considération suffirait à réhabiliter ces vases dont on fait ordinairement peu de cas, croyant qu'ils représentent la vaisselle pitoyable de quelque population italiote encore barbare. Ils renferment, au contraire, en eux l'image de deux civilisations florissantes, celle de la Grèce ionienne et celle de l'Etrurie, pendant le VII[e] et le VI[e] siècle av. J.-C.

La chronologie de ces divers groupes de poteries est établie par la structure même des tombes à chambre où on les trouve et par la nature des objets que l'on recueille au même endroit. Voici ce qui résulte des observations de M. Gsell à Vulci, de M. Barnabei à Narce (cf. le résumé de M. Karo, *Cenni*, p. 159-160; mais je suis obligé de dire que sur l'exactitude scientifique des fouilles de Narce M. Helbig a fait les plus graves réserves dans son *Führer durch die öff. Samml. in Rom*, 2[e] édit.,

1899, I, p. v). Nous ne nous lasserons pas de répéter qu'en indiquant ces divisions, nous cherchons seulement à préciser à quel moment un type apparaît : il est bien entendu qu'il se prolonge ensuite par tradition et persiste quelque temps avec les types des groupes ultérieurs. L'*impasto* lui-même existe encore dans les tombes à chambre les plus anciennes, mais il tend à disparaître peu à peu (Gsell, p. 445).

1° Grands récipients de bucchero, cratères, réchauds sur pied haut, etc. (*Vases du Louvre*, pl. 24, C 546). On les trouve plus souvent dans les tombes à fosse que dans les tombes à chambre ; plusieurs sont en terre rouge non fumigée (*Lincei*, IV, p. 238-244 ; *Vulci*, p. 367-368, 375). Ils peuvent remonter jusqu'au milieu du VIIe siècle. — 2° Buccheri incisés et ponctués à la roulette, skyphoi, canthares, coupes (Martha, fig. 295 ; *Vases du Louvre*, C 349, 357, 502). Cette technique est ancienne et apparaît déjà sur les vases d'*impasto*, (*id.*, pl. 22-23, C 7, 65). On trouve ces buccheri dans les tombes à fosse les plus récentes et dans les tombes à chambre les plus anciennes, mêlés à de la céramique proto-corinthienne et corinthienne (*Vulci*, p. 11, 12, 15, 39, 42, 109, 128, 137, 149, 447, 477, etc.). Ce *bucchero sottile*, souvent d'une légèreté extrême et d'un beau lustre brillant, apparaît vers le milieu du VIIe siècle et se prolonge fort avant dans le VIe. C'est lui surtout qui marque la transition entre la tombe à fosse et la tombe à caveau, et le passage du bucchero rude au bucchero bien travaillé. — 3° Buccheri à zones estampées en cylindre, coupes, amphores, cratères (*Vases du Louvre*, C 589 ; Martha, fig. 298, 303). Ce genre assez rare se montre dans les tombes à corridor avec de la céramique corinthienne (*Annali*, 1877, pl. UV ; Gsell, p. 421, 422, 470 ; on a trouvé dans la Sabine des vases de bucchero à décor archaïque et géométrique uni aux zones cylindrées ; Pasqui, *Not. Scavi*, 1896, p. 482, 487). Sur

le même vase, la palmette ponctuée en éventail s'unit à la zone cylindrée (Karo, p. 157); par conséquent ce groupe s'enchaîne avec le précédent et doit remonter encore à la seconde moitié du VIIe siècle. — 4° Buccheri à caryatides, coupes à supports (*Vases du Louvre*, C 657, 659, 664, 667; Martha, fig. 319). On y rencontre aussi la palmette en éventail et, sur les anses, des animaux estampés. Nous pouvons donc réunir cette série aux deux précédentes et la placer à la même date (Karo, p. 157). — 5° Buccheri à têtes modelées en ronde-bosse, ossuaires, canopes (*Vases du Louvre*, C 722). C'est une idée très ancienne qui date de la période des *pozzi* (Martha, p. 331), mais l'usage s'en est conservé dans les chambres souterraines à inhumation (Milani, *Museo ital.*, I, p. 299), par conséquent jusqu'à la fin du VIIe siècle et même plus tard. Les Etrusques n'ont jamais renoncé à cette étude de la tête du défunt, d'où est né un des arts les plus expressifs et les plus vraiment romains, le portrait, le buste (cf. E. Pottier, *les Statuettes de terre cuite*, p. 221). Ce type est plus fréquemment reproduit en argile ordinaire qu'en bucchero; nous le retrouverons dans la Salle D. — 6° Buccheri à reliefs modelés ou appliqués, amphores, œnochoés, coupes, cyathoi, plats, réchauds, etc. (*Vases du Louvre*, pl. 26, 27, 28; Martha, p. 468-477). C'est la catégorie la plus nombreuse et la plus récente. Ils foisonnent dans les tombes à chambre et représentent, depuis la fin du VIIe siècle jusqu'au Ve, la floraison de la céramique étrusque. On les rencontre déjà avec les vases corinthiens, mais surtout avec les vases attiques à figures noires du VIe siècle (Gsell, p. 477). Faut-il admettre, avec Lenormant et Gamurrini (*Gazette arch.*, 1879, p. 111), que la fabrication n'en a pas cessé pendant le Ve siècle et qu'ils se relient sans interruption aux vases campaniens à reliefs (Salle H)? C'est ce qu'il faudrait pouvoir préciser par des observations plus rigoureuses. M. Gsell remarque

qu'à Vulci, dès le début du v[e] siècle, le bucchero devient très rare (p. 448). Il est vrai que même sous l'Empire romain, on paraît avoir gardé le souvenir de la vaisselle noire des ancêtres étrusques (Juvénal, *Satires*, VI, 342 : *Quis simpuvium ridere Numæ nigrumve catinum... ausus erat?* cf. Martial, XIV, 99). N'est-il pas croyable que dans certains sanctuaires on avait pu conserver du *bucchero* dans le mobilier du dieu ou que par tradition on avait continué à fabriquer pour les usages rituels une poterie noire?

Jusqu'à présent nous avons parlé de la poterie noire fumigée comme d'une production essentiellement locale en Italie. Nous en avons montré le développement à travers les siècles. Mais arrivés à ce point, une question se pose. Le résultat final de cette fabrication, le *bucchero* lustré, est-il uniquement dû aux efforts accumulés de tant de générations pour perfectionner l'*impasto* primitif? Le bucchero représente-t-il une simple évolution de l'industrie des vases noirs, progressant par ses propres ressources, comme la belle argile lustrée et polie des Mycéniens succède aux vases de Santorin? Différentes raisons empêchent de le croire. Le saut est brusque de l'*impasto* au *bucchero*. Non seulement la matière première change, mais tout se perfectionne à la fois; le décor devient abondant et varié; plusieurs systèmes d'incision et de modelé en relief apparaissent ensemble; surtout les formes de vases et les sujets choisis indiquent que de puissantes influences extérieures agissent sur les ateliers. Or, on a remarqué que la poterie noire existe ailleurs qu'en Italie et dès une époque extrêmement ancienne. La cuisson de l'argile amène nécessairement une fumigation quand elle se fait à air libre. Tous les peuples primitifs ont essayé de tourner à leur avantage cet accident et d'obtenir une poterie noire (voy. au musée du Trocadéro et au musée Guimet les céramiques des peuples primitifs

d'Afrique, d'Amérique, d'Océanie). Il est donc naturel que les mêmes essais aient eu lieu sur divers points du bassin de la Méditerranée.

Les fouilles d'Hissarlik et celles de Chypre ont fourni des poteries fumigées d'un ton noir qui remontent aux périodes les plus reculées de la céramique (Salle A, nos 4, 5, 6, 21, 22). Un don récent de M. Paul Gaudin atteste que cette fabrication s'était répandue dans la région d'Asie Mineure à une époque très ancienne : ce sont des vases de bucchero, souvent incisé, découverts par lui dans la nécropole archaïque de Yortan (région de Pergame), qui forment la liaison cherchée entre la civilisation troyenne et celle de Chypre (ci-d. p. 88; voy. Salle A). De très anciens exemplaires de la poterie noire ont été recueillis en Egypte, dans des couches mycéniennes (Fl. Petrie, *Journ. of hell. studies*, 1890, pl. 14, n° 9, p. 276). Le Louvre possède depuis peu un petit vase de terre noire fumigée qui a la forme du « vase à étrier » (ci-d. p. 87), et qui a été trouvé dans une chambre funéraire de Crète avec d'autres vases mycéniens (Inv. C. A. 908). Ainsi tombe l'hypothèse de M. Martha qui, comme Lenormant (*Gazette arch.*, 1879, p. 103), tenait la céramique noire pour un produit essentiellement national des Etrusques et qui attribuait la présence du *bucchero* hors de l'Italie au désir des Grecs de faire concurrence à la manufacture toscane (*Art étrusq.*, p. 478). Les spécimens que nous citons sont d'une époque très antérieure à la fabrication du bucchero en Etrurie. Nous avons signalé plus haut (ci-d. p. 117, 153) des buccheri trouvés à Chypre et à Rhodes dont la date n'est pas très reculée et qui, par conséquent, pourraient être dus à des exportations de fabriques étrusques. Il en est de même pour celui de Sicile (Orsi, *Lincei*, I, p. 384) et de Cumes (*Bullettino Inst.*, 1875, p. 98). Rien ne serait plus naturel qu'un mouvement de va-et-vient entre les fabriques grecques

et celles d'Italie : il est rare qu'un peuple civilisé ne compense pas ses importations par des exportations. Mais il n'en est pas moins certain qu'il y a eu un bucchero grec, bien avant le bucchero étrusque. Celui de Naucratis, par exemple, avec ses inscriptions dédicatoires (E.-A. Gardner, *Naukratis*, part. II, p. 47), ne peut provenir que d'une région grecque assez voisine et probablement ionienne. M. Lœschcke, après M. E.-A. Gardner, a cru pouvoir désigner Lesbos comme centre de cette fabrication (ci-d. p. 153). M. Furtwaengler croit à des centres de fabrication différents, en Orient, en Sicile (*Berl. philol. Wochenschrift*, 1888, p. 1454). M. Bœhlau considère comme local le bucchero trouvé par lui à Samos (*Aus ion. Nekrop.*, p. 120). Signalons encore les vases noirs recueillis par M. Koldewey en Asie Mineure et attribués par lui au VIIe siècle (*Neandria*, p. 14-16, 19), ceux de Troade (Virchow, *Abhandlungen der Berl. Gesell. für Ethn.*, 1882, p. 49), et ceux de l'Acropole d'Athènes (Gardner, *l. c.*, p. 128). Tous ces renseignements montrent le bucchero répandu sur une aire géographique fort étendue et surtout ionienne ; ils permettent d'affirmer qu'il y a eu, en dehors de l'Etrurie, plusieurs centres de fabrication anciens pour ce genre de céramique. J'en trouve encore la preuve dans des fragments de terres cuites, données aussi au Louvre par M. Paul Gaudin (Salle M) : elles sont en terre de bucchero fumigé et pourtant elles appartiennent à la série des figurines hellénistiques postérieures à Alexandre. Par conséquent, la tradition d'ateliers locaux a été assez forte dans cette région pour y maintenir l'usage du bucchero jusqu'au IIIe ou IIe siècle.

De ces faits, on a tiré des conclusions diverses. Par exemple, M. Barnabei (*Lincei*, IV, p. 300, 307) admettrait volontiers que les plus beaux des buccheri lustrés, trouvés dans les tombes à chambre de l'Etrurie, sont de purs produits grecs, imités ensuite avec plus

ou moins d'habileté par les indigènes. M. Orsi, au contraire, persiste à considérer l'ensemble du bucchero comme exclusivement étrusque et fabriqué dans le pays (*id.*, I, p. 784-785). M. Karo pense que le bucchero étrusque a pu se former sur le modèle de poteries noires purement grecques, introduites par le commerce, mais il aurait toujours conservé une certaine grossièreté native, permettant de le distinguer des spécimens importés (p. 7). Je suis frappé, pour ma part, de l'enchaînement qui unit le *bucchero* à l'*impasto*. Certains spécimens d'impasto réalisent vraiment, au moins par l'aspect extérieur, les qualités de lustre, de finesse dans les incisions qui font la supériorité du bucchero. J'admets volontiers qu'un bucchero plus léger et plus fin avait pu être exécuté ailleurs par quelque fabrique grecque et qu'il a été introduit à un petit nombre d'exemplaires, en même temps que la métallurgie et les vases peints, par la voie du sud, dans l'Etrurie du VIIe siècle. Souvenons-nous que le travail de l'argile figuline avait été amené à un haut point de perfection en Grèce, dès l'époque mycénienne. Mais, tandis que les Grecs attachaient peu de prix à cette céramique qui leur paraissait triste et pauvre, en comparaison de leur céramique peinte et polychromée, elle fut adoptée avec enthousiasme par les Etrusques comme la solution même de leurs recherches séculaires sur la poterie fumigée. Pour lui donner de nouvelles qualités de consistance, de légèreté et de brillant, il suffisait que quelques artistes étrangers vinssent s'établir au milieu d'eux et leur montrer les détails de la fabrication, surtout de la préparation de la terre. Cette impulsion une fois donnée, les fabriques locales n'avaient plus qu'à écouter leur instinct et leurs traditions pour se développer d'elles-mêmes. Je crois donc tout à fait inutile d'admettre deux catégories dans le bucchero des tombes à chambre : une locale, une

d'importation. Les différences de terre et de lustre qui se produisent peuvent très naturellement provenir de l'habileté plus ou moins grande d'un ouvrier ou d'un atelier. Il en est de même dans les vases peints attiques : tous sont loin d'avoir la même exécution soignée. La vérité me paraît être dans cette solution : impulsion donnée à la fabrication étrusque du VIIe siècle par l'introduction de modèles métallurgiques nouveaux et par la connaissance d'un bucchero grec d'une argile plus fine ; à partir de ce moment, essor décisif de la fabrication du bucchero en Etrurie qui s'en fait une sorte de spécialité et de monopole. Dans les deux cas (apport de modèles métalliques, apport de bucchero), c'est la Grèce asiatique, l'Ionie, qui paraît avoir été la source principale des importations.

DESCRIPTION

Nous avons cherché à établir ci-dessus quelles étaient les étapes suivies par la fabrication du bucchero. Nous aurions voulu faire passer sous les yeux du lecteur les objets de la Salle C avec la même rigueur chronologique. Mais cette méthode nous est malheureusement interdite par le manque absolu de provenances sur lesquelles nous puissions raisonner. A l'époque où s'est formée la collection Campana, d'où viennent à peu près toutes ces poteries, on n'attachait aucune importance aux observations faites sur place. Tout au plus savons-nous que la plupart de ces vases noirs ont été trouvés à Chiusi (Clusium), plusieurs à Cervetri (Cæré), et quelques-uns à Véies. C'est principalement de Chiusi que vient aussi la riche collection du Musée de Florence qui est la plus importante de toutes (Milani, *Museo topograf.*, p. 67). On peut lire dans l'ouvrage de

Dennis (II, p. 290-357) le chapitre qu'il a consacré à cette importante localité étrusque. Mais nous ne possédons aucun renseignement sur les tombes, sur leur structure, sur les objets qu'elles renfermaient. Il serait donc vain de chercher à replacer chaque poterie dans son milieu et à sa date. On pourrait le faire, il est vrai, en jugeant d'après le style et d'après le décor de l'objet. On obtiendrait ainsi une apparente et dogmatique rigueur de classement qui ne ferait qu'abuser le lecteur. Car il ne faut pas oublier, comme nous l'avons dit, que dans la réalité toutes ces catégories se pénètrent et se mêlent dans le temps. Nous n'avons pas affaire à des couches superposées et distinctes. Tel procédé, telle forme se sont perpétués, même après que des procédés et des formes nouvelles avaient été créés. Nous en avons pour preuve les fouilles elles-mêmes où l'on constate que, par exemple, dans le même tombeau on recueille du bucchero rude, non lustré, du bucchero fin et des vases attiques à figures rouges (*Notizie dei Scavi*, 1887, p. 352 et suiv.; cf. p. 357).

Il m'a paru beaucoup plus intéressant de suivre pas à pas le travail qui s'est accompli dans le décor de la poterie, car notre objectif le plus important est ici de faire l'histoire du dessin dans l'antiquité. Ce sera donc le guide principal de notre description de détail : voir comment des simples incisions linéaires l'art italiote s'est élevé peu à peu aux représentations animales et humaines: comment, parti d'une céramique de sauvages, il a réalisé des formes originales et élégantes dont plus d'un industriel moderne pourrait s'inspirer, s'il se donnait la peine de les regarder. Cela ne nous empêchera pas de rappeler, au cours de ces descriptions, dans quelle phase chronologique on peut approximativement placer chaque catégorie de poteries.

I. — Vases rougeâtres ou imparfaitement noircis, d'argile non épurée, bucchero rosso et impasto.

(Voy. ci-d. p. 292.)

Rien ne représente au Louvre la céramique des Terramares (ci-d. p. 289). Mais on en trouvera d'assez nombreux spécimens au Musée de Saint-Germain (S. Reinach, *Catalogue*, p. 101).

C 1-11. — Epoque de Villanova, entre le xe ou ixe et le milieu du viie siècle. Vases façonnés à la main ou tournassés sur un tour très primitif. La terre est épaisse, rougeâtre à l'intérieur et remplie de concrétions calcaires. Peut-être peut-on supposer qu'on a déposé sur la surface une couche d'argile un peu plus fine qu'on a polie extérieurement, ce qui donne aux poteries un peu de luisant. Les formes sont très primitives. Le système à bossettes saillantes (5, 6) se retrouve ici comme à Troie (A 14). La petite amphore (7) se conforme à la structure de l'ossuaire villanovien (Martha, fig. 2), et le décor à côtes, qui deviendra classique, s'y manifeste déjà. On remarquera encore à quelle haute antiquité remonte l'anse dite nicosthénienne à larges pans incurvés (5, 6, 7). Elle est donnée naturellement par la technique métallurgique que copient ces spécimens d'argile. L'imitation du métal est encore sensible dans le décor par baguettes saillantes (5; cf. sur ce type Lenormant, *Gazette arch.*, 1880, p. 4) ou par points incisés (7, 8, 9). Grossièrement exécutées d'abord, ces incisions prennent vite une régularité (9) qui permettent de faire remonter à l'époque de Villanova l'invention de la roulette dentée (cf. Gsell, p. 260). 6 (1) a une provenance intéres-

sante; il est de Suessula, en Campanie; ce qui montre combien cette céramique d'impasto a été répandue en Italie, même en dehors du domaine étrusque (sur le bucchero de Suessula, voy. Lenormant, *Gaz. arch.*, 1880, p. 6). 10 est un bon exemple de la céramique de Villanova à petits cercles et à zone d'oiseaux estampillés (cf. Martha, fig. 69; Montelius, pl. 84, 85, 92). C'est ce qu'on appelle l'art villanovien récent (Martha, p. 76), vers le VIIIe et le début du VIIe siècle. Les modèles sont encore dans la métallurgie (*Not. Scavi*, 1887, pl. 19, n° 3). Toute cette céramique appartient à l'âge des *pozzi* (ci-d. p. 295). 11 est le couvercle d'un vase analogue, avec bouton en forme de lion, qui indique des accointances orientales.

C 12. — Couvercle avec bouton à quatre arcades, de style très ancien. Cette céramique trouve son complet développement dans la série des grandes jarres de Poledrara (D 149 et suiv.) que nous étudierons dans la salle suivante.

C 13. — Les exemples de la ciste à cordons en terre cuite sont rares. Une a été trouvée près de Bologne (Montelius, pl. 81, n° 1), une à Vetulonia en Etrurie (*Not. Scavi*, 1895, p. 307), une troisième à Vulci (Gsell, p. 375), une quatrième en Vénétie (*Not. Scavi*, 1894, p. 161). Le modèle en métal est très ancien (cf. Martha, p. 91, et les fouilles de Novilara, *Mon. Lincei*, V, p. 298 et suiv.). M. Bertrand lui attribue une origine purement celtique, opinion combattue par M. Martha (p. 92) et par M. de Ridder (*Bull. corr. hell.*, 1896, p. 421, note 4) qui le fait venir de Grèce et d'Ionie, tandis que M. Ghirardini incline franchement vers l'Orient et vers l'Egypte (*Lincei*, 1893, p. 162 et suiv., p. 226).

C 14. — Grand récipient à côtes. La structure, les anses basses, l'argile mêlée de graviers en font le représentant très ancien d'un type que nous retrouverons plus tard dans la série des buccheri proprement dits (C 543 et suiv.). Ceux-ci se trouvent dans les tombes à fosse; je croirais notre exemplaire d'impasto plus ancien et remontant à la période des puits.

C 14 (1). — Forme de canthare très primitive avec anse divisée en baguette double. L'argile est légère et la structure assez bien étudiée. M. Couve (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 451) a noté des ressemblances entre le canthare béotien archaïque et celui de l'Etrurie ancienne. Il pourrait y avoir ici une infiltration de source grecque.

C 15. — Forme d'œnochoé très lourde et très massive, d'argile grossière, mais où l'influence grecque se marque aussi.

C 16 à 19. — Le décor à côtes part d'une observation de la nature végétale. Certains fruits, les cucurbitacés, en ont de bonne heure donné l'idée. Mais nulle part on ne l'a réalisé avec plus d'adresse qu'en Etrurie. Il est le point de départ de toute une céramique qui reste florissante pendant la période du bucchero et qui se transmettra même aux fabriques de Grèce et d'Italie méridionale pour créer le genre des vases à panse cannelée (Salle H).

C 20-24. — Je crois qu'il faut attribuer une autre origine aux godrons saillants qui décorent toute une série de petits cyathes et canthares : on y voit la trace des rivets et des agrafes, qui, dans les exemplaires de métal, reliaient la base au col. Ils sont devenus des ornements (cf. Barnabei, *Lincei*, IV, p. 202 et suiv.). Les

petits contreforts qui réunissent l'anse à la panse (20, 21) sont une addition du potier pour consolider une forme que donnait naturellement le métal (*id.*, p. 203).

C 25-26. — Plus tard l'idée d'envisager le pied du vase comme un calice d'où sort une fleur a fait transformer ces mêmes parties saillantes en godrons réguliers, exécutés au repoussé dans le bronze. Toute cette technique du métal transportée dans l'argile a été fort bien étudiée par M. Barnabei à propos des fouilles de Narce (*id.*, p. 257 et suiv.).

Nous trouvons ici pour la première fois une forme qui aura une vogue extraordinaire dans la céramique étrusque, le haut gobelet ou coupe à pied sans anses. Elle est extrêmement ancienne en Italie et, bien qu'elle existe à Troie, à Mycènes, on peut se demander si elle n'a pu être réalisée spontanément par les indigènes. Je mets à part les curieuses coupes sur pied haut avec anses bicornues, trouvées en Sicile par M. Orsi (*Lincei*, 1893, pl. 1 et 2), qui semblent avoir subi des influences venues de l'Est. Le gobelet des Etrusques est sans anses, plus trapu et plus court (Montelius, pl. 53, 84; Barnabei, *ibid.*, p. 250-256 et p. 321-323). Ce qui est certain, c'est que c'est encore une copie du métal (*Not. Scavi*, 1893, p. 97 et 235; *Lincei*, IV, p. 195-201).

C 27-41. — Sur les formes précédemment créées, mieux façonnées et généralement tournées, d'une argile encore mal fumigée, mais beaucoup plus légère, nous voyons se développer le décor incisé, exécuté au burin d'un trait continu. Tantôt il use du dessin linéaire rectiligne en dents de loup, en raies parallèles (27-36); tantôt il adopte un système curviligne en double spirale (37-41) qui rappelle beaucoup

celui des Mycéniens (ci-d. p. 194). Il serait tentant d'y voir des éléments introduits par les Etrusques et une preuve de leur contact avec les survivances de l'art mycénien (ci-d. p. 302-305). M. Barnabei les considère même comme des produits importés du dehors plutôt que fabriqués sur place (*Lincei*, IV, p. 234). Ces petites amphores à double spirale incisée se rencontrent surtout dans les tombes à fosse et dans les tombes à chambre les plus anciennes (*id.*, p. 232-234). Un exemplaire identique en argent, portant une inscription étrusque gravée, a été recueilli dans la grande tombe à chambre Regulini de Cæré (*Museo Gregoriano*, I, pl. 19, n° 8). Ces vases remontent donc en général au milieu du VIIe siècle et ils marquent le passage de l'impasto au bucchero (Karo, *Cenni*, p. 159).

C 42-52. — L'influence orientale n'est plus douteuse sur les jolies gravures de palmettes phéniciennes et de lotus dont on décore certains gobelets et coupes plates (42-44); on peut les imaginer copiées textuellement sur des exemplaires de métal apportés par le commerce des Phéniciens ou des Ioniens. Le dessin à entrelacs (42) figure également sur des objets d'orfèvrerie orientale du VIIe siècle (*Not. Scavi*, 1887, pl. 18; cf. l'imitation étrusque de métal, pl. 16, n° 5).

C 53-64. — Poteries diverses, gobelets, trépieds, plat, etc. Comme l'a remarqué M. Karo (*Cenni*, p. 151), la date très élevée (IXe siècle) que M. Montelius voudrait attribuer aux tombes orientalisantes de l'Etrurie est contredite par la présence d'inscriptions étrusques gravées sur certains objets du mobilier funéraire; car les Etrusques n'ont connu l'alphabet grec par l'entremise des colons eubéens qu'à la fin du VIIIe ou au début du VIIe siècle (Martha, p. 118). On trouvera ici deux spécimens (53, 54) de cette écriture encore

indéchiffrable ; on veut parfois y voir de l'osque (*Vases du Louvre*, p. 29, C 54). Les noms propres généralement y dominent, nom du propriétaire ou du défunt (voy. l'étude de M. Gamurrini sur les exemples similaires de Narce, *Lincei*, IV, p. 323). On les trouve jusqu'à présent dans des tombes à chambre anciennes, mais pas dans les fosses (*id.*, p. 323). Par conséquent, ils dateraient plutôt de la fin du VIIe siècle.

C 65. — On sera peut-être étonné de trouver si loin dans notre numérotage une poterie de pur impasto, mal tournassée, décorée de grossiers dessins ponctués. Par sa technique elle appartient à la série la plus ancienne (cf. 8, 9). Mais j'ai voulu montrer par cet exemple que l'on ne peut pas prendre comme critérium sûr de date la matière même et l'outillage qui peuvent être encore peu avancés dans une région où ont déjà pénétré de beaux modèles. Cette œnochoé, en dépit de son exécution grossière, de ses bossettes saillantes, est d'un temps où l'on connaissait parfaitement les vases grecs : la structure ferme de son bec trilobé, son anse trifide avec attache rectangulaire, l'étoile en croissants qui orne la panse, tous ces détails sont empruntés à d'excellents types helléniques du VIIe siècle, particulièrement aux œnochoés rhodiennes et ioniennes.

C 66. — Autre exemple d'une poterie très antique d'aspect. Mais la grande grecque incisée de la panse est un souvenir géométrique grec ; l'argile noire et lustrée réalise déjà le bucchero. D'après M. Lenormant (*Gazette arch.*, 1880, p. 3) ce vase aurait été trouvé dans une tombe à puits de Chiusi.

C 67. — Exemple de vase en forme d'*acatos* ou de barque allongée et relevée aux deux bouts : c'est la forme ionienne, phénicienne, égyptienne, non la forme

grecque (cf. de Morgan, *Rech. sur les origines de l'Egypte*, II, p. 90). Une barque de bronze a été trouvée dans la tombe del Duce (*Not. Scavi*, 1887, pl. 17, 1; cf. Milani, *Museo topogr.*, p. 30-34, 50, 89; voy. la terre cuite trouvée à Milo; C. Smith, dans l'*Annual of the British School*, 1896-97, p. 23, fig. 1 et 2, et plus loin dans la Salle D 206, 207).

C 68-69. — Au moment où l'impasto va se transformer en bucchero, il est visible que le décor se remplit de motifs grecs et s'élève à la représentation de l'animal. Voici (68), outre les dents de loup, le poisson gravé sur une jolie œnochoé d'un galbe tout hellénique et d'un noir bien lustré (cf. les poissons sur les vases de la salle suivante, D 56, 57, etc.). Voici (69), sur un couvercle à arcades (cf. les vases D 146, etc.), en gravure au trait, les oiseaux fantastiques que nous retrouverons en peinture plus loin (D 88, etc.). Nous voyons converger les mêmes motifs grecs dans la céramique gravée et dans la céramique peinte des Etrusques. La date doit être la même et voisine du milieu du VII[e] siècle.

C 70-83. — Diverses formes grecques, petits skyphoi, aryballes, longs alabastres, etc. On a trouvé des spécimens de cette dernière forme à Chypre et à Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 148). Les modèles ont pu venir par Rhodes (cf. A 373, 374, 397-401).

C 84. — L'alliance intime de la métallurgie et de la céramique a été démontrée par de nombreux détails. Mais aucun n'est aussi typique que celui-ci. Dans l'argile encore fraîche on a incrusté une série de petites bossettes de bronze, formant comme des têtes de clous tout autour du vase. Cette technique est très ancienne et se voit déjà dans les Terramares (Gsell, p. 262). Plusieurs spécimens du même genre ont été

trouvés à Narce dans des tombes à fosse (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 227-230). Le même canthare à têtes de bélier formant les anses, mais avec décor peint au trait blanc et sans incrustations de métal, s'est rencontré à Narce dans des tombes à chambre anciennes (*id.*, p. 207-210, et *Atlas*, pl. VI, 7). La fabrication en peut remonter au début du VIIe, mais elle a duré tout le siècle. L'exemplaire du Louvre a été trouvé dans une tombe à fosse, sur le territoire de Mazzano (Etrurie), avec d'autres vases d'impasto et des poteries rouges à décor peint en blanc, des fibules de bronze à navicelle, quelques fragments d'ambre et perles de verre, des spirales de fils d'argent (don de M. Gustave Paille, ancien élève de l'Ecole du Louvre).

C 86. — Je termine la revue du bucchero rosso ou impasto par ce curieux spécimen qui atteste déjà un outillage savant, une connaissance des motifs orientaux (palmette phénicienne gravée), grecs et rhodiens (svastika, demi-cercles concentriques, bec trilobé), de certaines formes chypriotes (cf. la gargoulette A 42), et qui en même temps conserve la technique et la panse à côtes des anciens types locaux. Pour créer un vase de ce genre, il a fallu le contact de trois ou quatre races différentes.

C 87-102. — Avant de passer au bucchero nero, je place ici une série de spécimens qui, n'étant pas noircis du tout ou incomplètement noircis, permettent d'étudier la constitution de la nouvelle argile figuline en usage chez les Etrusques. Elle est naturellement blanche, de consistance tendre et d'une grande finesse de grain. M. Gsell a refusé de voir de simples déchets de fabrication dans ces vases. Il considère ceux qui ont un ton gris cendré comme fabriqués peut-être par un atelier particulier pour une cause rituelle, car cette

couleur revient sur certaines formes spéciales rappelant l'époque des tombes à fosse anciennes (*Vulci*, p. 446; cf. Martha, p. 453). Cette hypothèse me paraît douteuse, car on s'explique naturellement qu'au moment où les Etrusques passèrent de l'impasto au bucchero et commencèrent à employer la nouvelle argile et les procédés de noircissement enseignés par les Grecs (ci-d. p. 326), il leur arriva souvent de manquer leurs pièces. Une petite amphore de cette série (102) porte une courte inscription étrusque, sans doute un nom propre.

II. — Vases bien noircis et lustrés, d'argile fine, bucchero nero ou sottile (voy. ci-d. p. 314).

Après avoir étudié en détail la création des formes, du décor, de la technique, pendant la période qui va du IXe siècle environ jusqu'au milieu du VIIe, nous pouvons grouper dans de plus larges catégories la production du bucchero classique qui représente la fabrication de la fin du VIIe et surtout du VIe siècle. Ici encore je suivrai le progrès indiqué par la complication et la richesse du décor. Mais il va sans dire que, dans l'espèce, un vase à décor simple peut être contemporain d'une poterie richement ornée. J'indiquerai au fur et à mesure les points de repère chronologiques.

C 103-194. — Je place dans une même catégorie les vases qui ne portent aucun décor, ni incisé, ni en relief. Les formes ici sont à étudier. On y trouve la liaison avec l'âge précédent de l'impasto par la persistance de certains types indigènes, comme la petite coupe à pied et sans anses (103), la coupe basse à une seule anse

relevée (106-108), le canthare à deux anses surélevées (109-127), et d'autre part l'introduction de formes tout à fait grecques, venues de l'extérieur, comme l'œnochoé (132-176), l'amphore (178, 179), le cratère (180-186), l'alabastre et l'aryballe (187-191). Les œnochoés à panse lisse se trouvent dans les tombes à chambre, à l'époque où finissent les vases corinthiens et où commencent les vases attiques à figures noires (Gsell, p. 460-463). Par conséquent on peut les placer au début du VIe siècle. De même pour les gobelets à pied haut (Gsell, p. 470).

C 195-289. — Le travail de décoration le plus simple consiste en traits circulaires et horizontaux, faits au moyen du tour sur lequel l'objet est mis en mouvement, pendant que l'ouvrier place la pointe de l'ébauchoir sur l'argile encore molle. Le filet ainsi tracé en creux est quelquefois remplacé par des filets en saillie (257-259, 268-270) qui accusent la structure métallique des modèles. Certaines amphores (270 *bis*) conservent encore dans leur structure le souvenir de l'ossuaire villanovien.

C 290-336. — Le système des bossettes en relief, des cannelures saillantes, continue dans le bucchero comme dans l'impasto et se porte comme de coutume sur le gobelet à pied haut sans anses (290-308), sur le canthare à deux anses relevées (313-334), plus rarement sur l'œnochoé (335-336). Les dents circulaires sont parfois réduites à rien, à peine indiquées d'un coup d'ébauchoir.

C 337-357. — L'incision à la roulette ajoute quelquefois son décor à celui des dents et des cannelures. Ici elle forme de jolies et fines stries tout le long de la panse (338); là elle prend la forme d'une palmette en

forme d'éventail à demi ouvert (345 et suiv.) ou déployé (347 et suiv.); tantôt cette palmette est debout (345), tantôt couchée (341 et suiv.). Ce détail d'ornementation coïncide avec l'importation des vases métalliques de l'art gréco-oriental, sur lesquels on retrouve précisément la palmette en éventail ponctué (*Museo Gregoriano*, I, pl. 20, n° 4; Martha, fig. 107; *Not. Scavi*, 1887, pl. XVI, n° 1). Nous pouvons donc en dater assez sûrement l'apparition vers le milieu du VIIe siècle. Elle se trouve déjà sur des exemplaires d'impasto (*Lincei*, IV, p. 206, fig. 94 *a*), mais qui sont relativement récents puisqu'ils ont été trouvés dans des tombes à chambre avec du bucchero *sottile*. L'origine en appartient sûrement à l'Orient; la forme rappelle certaines palmettes de vases égyptiens polychromes (Fl. Petrie, *Tanis*, pl. I) et M. Karo la rapproche des palmettes ornant les plats rhodiens (*De arte vascul.*, p. 26). Elle a passé dans le bucchero par la métallurgie ionienne ou phénicienne, comme on le voit par l'exemple du skyphos qui, dans la tombe del Duce, a été trouvé en même temps qu'un vase d'argent reproduisant le même décor (Martha, fig. 295; Karo, p. 11-12). M. Gsell note encore la présence des vases à palmettes incisées dans les tombes à chambre du début du VIe siècle; ils semblent disparaître avec le bucchero à reliefs (*Vulci*, p. 128, 477).

Le canthare à anses surélevées, dont nous voyons ici de très beaux exemplaires (357), a dû s'introduire sous le couvert de l'influence ionienne, car il apparaît en Grèce sur une série béotienne archaïque qui, elle aussi, est tout imprégnée d'éléments ioniens (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p 451).

C 358. — Plus rare à cette époque est le système du décor à godrons saillants, bien que dans la métallurgie cette technique soit ancienne et date des tombes à fosse (*Lincei*, IV, p. 211, fig. 95). Dans la céramique elle est

plus souvent appliquée au groupe des vases décorés de bas-reliefs (voy. 633 et suiv.).

C 360-371. — La petite amphore à anses incurvées, dite nicosthénienne (Salle F), continue à être en grande faveur : c'est un legs de l'âge antérieur. Je dois à M. Gsell cette indication que l'amphore de bucchero à anses nicosthéniennes ne se rencontre qu'à Cervetri et pas ailleurs. Le décor en petites cannelures fines, indiquées simplement par un trait de burin, procède de la métallurgie (*Lincei*, IV, p. 214, fig. 96).

C 372-504. — La même ornementation s'applique à toutes sortes d'autres formes, œnochoés, gobelets et coupes, skyphoi, aryballes, etc., et le motif de prédilection, la palmette en éventail, s'y ajoute à son tour. Dans la même série (406-409) on remarquera un système nouveau qui va conduire peu à peu au bas-relief. C'est d'abord un simple découpage, fait à l'emporte-pièce, qui troue le plat des anses de quelques triangles, pour les alléger ou les orner, comme on le voit déjà à une époque plus ancienne dans les séries d'impasto, en particulier dans le pied des gobelets sans anses (*id.*, p. 194 et suiv.). On voit apparaître une forme très compliquée, restée spéciale à l'Etrurie, qui est celle de l'amphore à quatre anses, dont la disposition rappelle les couvercles à quatre arcades formant bouton (C 12). Elle se rencontre aussi, mais plus rarement, dans les vases d'argile blanche à décor rouge (*id.*, p. 268, fig. 127; *Atlas*, pl. VI, n° 1). Elle pourrait donc être d'importation ionienne et remonter jusqu'au début du VIIe siècle.

C 505-518. — Malgré l'influence tyrannique des modèles grecs nouveaux et de leur préférence pour le

géométrique rectiligne, les céramistes indigènes n'oublient pas le motif curviligne de la double spirale qui leur vient de l'impasto. L'addition du motif floral (517) montre l'introduction d'influences nouvelles dans le genre géométrique ancien.

C 519-540. — C'est encore des traditions locales que vient la décoration des grands récipients, cratères et pithoi, auxquels on conserve de préférence soit les cannelures contrariées de la métallurgie ancienne (519 et s.; cf. *Lincei*, IV, p. 214; Martha, fig. 63), soit les cannelures verticales (522 et s.; cf. *Lincei*, p. 219), soit les cannelures curvilignes en forme de fer à cheval qui sont très anciennes dans l'impasto (541 et s.; cf. *id.*, p. 231).

C 541-545. — La plupart de ces récipients en forme de grandes marmites étaient destinés à prendre place sur un haut support à pied percé de petites ouvertures, que l'on considère ordinairement comme une sorte de brasero dans lequel on pouvait allumer du feu pour faire chauffer le liquide contenu à l'intérieur du dinos. M. Barnabei ne croit pas que cet emploi de réchaud soit possible (*id.*, p. 245-246). Il s'agit plutôt de découpages imitant les modèles de métal qui étaient de simples supports. C'est, sous une forme spéciale et probablement ionienne (cf. Winter, *Jahrbuch*, 1897, p. 160), le pendant du trépied avec lébès des Grecs (Martha, fig. 99). Un support de bronze, décoré d'animaux au repoussé, de même destination et de forme analogue, a été trouvé dans la tombe Regulini (Martha, fig. 101). Quant à la décoration en petites ouvertures triangulaires, les fouilles de Narce ont montré combien ce détail était fréquent dans la structure des pieds de coupes (*op. l.*, fig. 81, 84, 85, 87). On peut comparer aussi les grandes coupes à pied de la céramique béo-

tienne primitive (A 573). En Etrurie, les plus anciens types de ce genre se sont rencontrés dans des tombes à fosse du VIIe siècle (Barnabei, *id.*, p. 241 ; Gsell, p. 367, 375). D'accord avec M. Gsell (p. 375), nous croyons que ceux du Louvre avec le décor en têtes de griffons (713 et s.) sont plus récents et datent de la période des tombes à chambre.

Ces grands vases nous fourniront l'occasion de faire une remarque technique qui n'est pas sans intérêt. Pour préparer et pour cuire en bucchero des pièces de cette taille, il fallait dépenser beaucoup de temps, de peine et sans doute d'argent. Aussi, quand on étudie de près l'argile et qu'on en gratte l'épiderme, on constate que c'est du faux bucchero (je ne parle pas des restaurations maladroitement peintes que certains vases ont subies dans la collection Campana). L'enduit noir est ici une simple couleur, un badigeon posé au pinceau. En réalité, ces grandes pièces ont été faites en terre rougeâtre ordinaire, assez mal épurée, analogue à celle des grands pithoi et plats de Cæré (Salle D). On leur a donné ensuite extérieurement un ton noir de bucchero (cf. la petite amphore à zone estampée, décrite par P. Orsi, *Museo italiano*, II, p. 98). A Narce, on en a recueilli qui ont gardé leur aspect rouge réel (*Lincei*, IV ; *Atlas*, pl. VII, fig. 7). Ce subterfuge de fabrication n'a pas été employé seulement pour les grands supports, mais aussi pour d'autres récipients en forme de pithoi (543, 544, 545), pour l'ossuaire en forme de tête (722), etc. On y trouvait plus de rapidité et d'économie.

C 546-569. — Nous passons aux catégories de vases ornés de figures. Comme il est naturel, puisque cette technique date de l'impasto et qu'elle dérive du travail du métal, le dessin incisé est le plus ancien et précède le décor en relief (ci-d. p. 321). Je place parmi les spécimens archaïques une sorte de travail en creux

fait à l'ébauchoir dans la terre encore fraîche (546); la figure de quadrupède (cheval?) est d'un dessin très grossier et vraiment primitif. Les exemplaires de ce style sont assez rares. M. Gsell en a trouvé un à Vulci dans une tombe à fosse (p. 368, pl. III, fig. 1). M. Karo m'en signale plusieurs au Musée Papa Giulio de Rome, recueillis dans des tombes à fosse avec de l'impasto et du protocorinthien, par conséquent du VIIe siècle : quelques-uns ont leur gravure remplie de couleur rouge bordée de blanc, comme si l'on avait voulu imiter les incrustations de métaux différents. A Narce, des récipients analogues portent des figures aussi archaïques, mais en relief (*op. l.*, p. 239, fig. 105; cf. à Este, Montelius, pl. 52, nos 11, 14).

Les amphores à zones d'animaux incisés au trait fin (547 et suiv.) sont d'un art beaucoup plus perfectionné et d'époque plus récente. La fabrication en dure encore dans la période des tombes à chambre, c'est-à-dire au VIe siècle. Elle disparaît peu à peu devant la vogue du bucchero à reliefs. Peut-être y a-t-il eu un centre spécial de fabrication de ces vases à Chiusi ou dans quelque autre localité, car M. Gsell remarque (p. 476) qu'on n'en trouve pas à Vulci ni à Corneto.

Les sujets les plus anciens sont dérivés du style villanovien. Ce sont des oiseaux d'eau, mais isolés, agrandis (547-551); la plupart sont ponctués de petits trous, parce que l'ouvrier a fait passer dans l'argile tous les détails du travail sur métal. Ce même pointillé a été conservé dans la grande peinture à fresque des chambres funéraires (Martha, fig. 282 à 284); il restera sous forme de pointillé blanc dans la céramique peinte (Salle D). On remarque sur un de nos exemplaires (550) la présence de la couleur rouge encore subsistant dans le creux du dessin ; on devait aviver de cette façon par du rouge ou par du blanc les dessins qui aujourd'hui disparaissent dans le noir de l'argile. Les Etrusques

les voyaient tout autrement et il faut en restituer par imagination le coloris disparu. Notons encore le poisson (553) que nous connaissions déjà par une céramique plus ancienne (68).

Les sujets nouveaux se ressentent de l'influence ionienne, rhodienne, corinthienne, qui se fait jour par le sud, pénètre dans l'Etrurie par la voie du commerce de Sicile et de Cumes et jette sur le marché étrusque une masse considérable de céramique peinte (Salle D et E). Nous reconnaissons sur le même vase (566) le bouquetin des Rhodiens, la lionne des Corinthiens et des Chalcidiens avec la tête de face, le lion des Ioniens tirant la langue ou dévorant des restes humains (559, 563, 566, 568); nous remarquons encore l'autruche et le sanglier (552), les deux panthères à tête unique (567), la Chimère (557), le griffon ailé, le serpent dardant sa langue empoisonnée (558), le sphinx, la panthère tachetée, la tête de Gorgone barbue et vue de face (563), l'hippocampe (560), le taureau (559), le cheval (558, 568), tous avec des formes prodigieusement efflanquées et allongées, constituant un style particulier qui tient en partie au caractère même des modèles copiés et plus encore au goût des artistes indigènes (cf. *Lincei*, IV, p. 330, fig. 170). Les palmettes phéniciennes, les rinceaux sortant du sol complètent la physionomie asiatique de ces sujets (557). Dans de rares exemplaires soignés, comme le joli aryballe à zone d'animaux (560), on reconnaît une copie plus attentive d'un modèle purement grec.

Quand la figure humaine se mêle aux animaux, elle apporte, elle aussi, un élément tout à fait oriental dans la composition. C'est le Centaure ayant des jambes humaines par devant et tenant un rinceau de sa main droite (562); c'est le chasseur guettant le cerf ou se mesurant avec les fauves de grande taille (561), comme sur les coupes phéniciennes; c'est le petit cavalier

perché sur un trop grand cheval (556), comme dans les ivoires ioniens, etc.

Ce serait une erreur de croire que ces motifs si variés aient été copiés directement par le céramiste d'après les modèles grecs et orientaux. D'autres industries, d'autres catégories d'art plus élevées lui épargnaient le plus souvent cette peine et lui fournissaient les types tout préparés, tout arrangés, adaptés à la mode et au style étrusque. Les bas-reliefs sculptés, les peintures, les ivoires, les œuvres de métallurgie indigène étaient autant d'intermédiaires qui s'interposaient entre lui et le modèle exotique et devenaient la source inépuisable des motifs que nous voyons reportés sur les vases (Martha, pl. II et III, fig. 167-169, 171, 206, 208, 282 à 284; *Museo Gregoriano*, pl. 85, 7, etc.; Pellegrini, dans les *Studi e Materiali*, I, 1899, p. 87-118).

Comme il y a toujours enchaînement d'une série à l'autre (ce qui est un sûr guide pour la marche chronologique des progrès accomplis), il faut remarquer que la catégorie des vases à dessins incisés se relie d'une part à la série plus ancienne des vases à simples palmettes en éventail et à cannelures verticales (554, 563, 566, 571), d'autre part avec les reliefs estampés au cylindre, parfois découpés et ajourés. Ce dernier décor est réservé aux anses : il se compose rarement de simples ornements, analogues à des espèces de caractères hiéroglyphiques (567), plus souvent de files d'animaux orientaux, griffons, sphinx, etc. (564-566).

C 574-585. — Le dessin ajouré paraît être le plus ancien, sans qu'on puisse en faire un indice irrécusable de chronologie. On n'y emploie guère que le motif des animaux orientaux. Point n'est besoin d'insister de nouveau sur la structure toute métallique de cette forme d'anses.

C 586-591. — L'estampage au cylindre, permettant de répéter uniformément tout autour du vase un même ornement ou un même sujet, est une découverte que les céramistes s'empressèrent d'utiliser. Pourtant cette technique apparaît, en somme, assez rarement sur le bucchero. Elle est bien plus fréquente sur les grands vases d'argile rougeâtre que nous étudierons plus loin (Salle D). Le travail est parfois d'une négligence qui montre avec quelle rapidité les ouvriers opéraient. La zone d'animaux a été poussée à l'envers sur l'argile encore molle du cratère 590 (Martha, p. 459). Outre le cylindre, on se sert aussi d'un poinçon unique qui, appliqué tout autour du vase, produit le même effet de zone uniforme (591). Les types des personnages et des animaux gardent une couleur orientale très prononcée (Martha, p. 465-467). Les modèles sont pris dans la décoration céramique des appartements, formée de grandes plaques et de corniches où des sujets semblables apparaissaient en faible relief (cf. Pellegrini, *op. l.*, 1899, p. 105, fig. 12).

C 592-618. — Le même système est appliqué aux anses d'amphores, et le travail ajouré en disparaît peu à peu. Les animaux orientaux prédominent toujours. Pourtant il est facile de saisir un progrès vers des formes plus savantes et plus helléniques. C'est l'oiseau (596, 604), le taureau (595, 605, 606) qui se mêlent aux animaux féroces ou fantastiques. La figure humaine elle-même apparaît sous forme de femmes debout (599, 607), d'homme courant, enfin d'homme et de femme groupés (618) (voy. sur ce type, Lœschcke, *Dorpater Programm*, 1879; Milchhœfer, *Anf. d. K.*, p. 186 et suiv.). Ne perdons pas de vue que le métal est toujours le modèle qui détermine toutes les dispositions et compositions de ces ornements (cf. *Museo Gregoriano*, I, pl. 85, 7).

Dans cette série deux exemplaires méritent une attention particulière (617, 618). Ils ont conservé des traces nombreuses de couleurs jaune, rouge, blanche, qui soulignaient les modelés des personnages ou qui, tracées au trait sur le col, sur la panse, sur le pied, même dans l'embouchure, dessinaient de légers ornements, spirales, zigzags, cercles, etc., dont la vive polychromie devait rehausser singulièrement l'aspect noir de la poterie. Je pense que la plupart de nos buccheri, aujourd'hui si tristes d'aspect, ont en réalité perdu leur décoration peinte. J'ai dit plus haut (p. 319) que l'on pourrait voir là un désir de rendre les incrustations de métaux différents dans les modèles d'orfèvrerie (le cuivre rouge, l'or jaune, l'argent blanc, etc.). D'autres y ont vu l'intention d'imiter les vives colorations des monuments sculptés (C. Smith, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 217). De toute façon, ces importants spécimens nous apprennent que le bucchero pouvait se présenter sous un aspect tout à fait différent de celui qu'il a maintenant pour nous. Je considère comme une erreur de confondre le bucchero polychromé, dont il existe ailleurs d'autres spécimens (Milani, *Museo topograf.*, p. 27, 35, 140; Karo, *De arte vasc.*, p. 23-25; E.-A. Gardner, *Journ. of hell. stud.*, 1889, p. 129), avec la catégorie dite de Polledrara dont nous aurons à nous occuper dans la Salle suivante (C. Smith, *l. c.*, p. 213). Le propre de la série de Polledrara est d'être en argile rougeâtre, recouverte d'un ton noir qui lui donne à l'extérieur seulement l'aspect du bucchero. Ici nous avons affaire à du véritable bucchero, dont la pâte est entièrement noircie. Il est vrai que ce bucchero a de commun avec certains exemplaires de Polledrara, comme l'hydrie de Thésée et du Minotaure (Micali, *Monum. inediti*, pl. IV, fig. 1; C. Smith, *l. c.*, pl. 6 et 7), d'avoir des couleurs de retouche d'un ton vif. Ce sont des poteries de même date, sans doute, qu'on peut placer vers la fin

du VIIe siècle et qui s'influencent les unes les autres ; mais elles appartiennent, à mon avis, à des techniques et à des ateliers différents (voy. Salle D, p. 379). M. E.-A. Gardner (*l. c.*, p. 128), suivi par M. Lœschcke et M. Karo (*De arte vasc.*, p. 25), voudrait placer à Lesbos la patrie d'origine de ce bucchero polychromé, d'après les fragments trouvés à Naucratis. Mais cette localisation est encore douteuse et, en tout cas, les Etrusques ont certainement adopté et pratiqué cette technique pour eux-mêmes.

C 619-654. — L'amphore 619 nous sert de transition pour montrer la liaison de la céramique estampée avec la céramique à reliefs. Elle porte deux zones roulées au cylindre ; mais ce décor disparaît presque devant la place importante qu'occupent les masques de style égyptisant dont sont chargés le col et les anses. L'anse elle-même perd sa forme plate et devient bifide. Tout indique des modifications profondes dans l'ornementation des vases. L'idée de décorer un vase avec des figures en relief n'est pas nouvelle et vient en droite ligne, comme tout le reste, de la métallurgie (*Notizie dei Scavi*, 1886, p. 41-42 ; 1894, p. 139 ; Gsell, p. 463-464). Nous avons dit qu'en Grèce même elle date de l'époque mycénienne, comme le prouve la coupe d'argent ornée de têtes d'hommes (Perrot et Chipiez, VI, fig. 381 ; cf. C 649, 650). Plus tard elle a produit les grands vases à reliefs de Rhodes, de Crète et de Béotie (voy. Salle D, p. 381). Mais elle a mis longtemps avant de parvenir en Etrurie où elle n'apparaît pas avant l'époque des premières tombes à chambre (ci-d. p. 322). Elle se développe surtout pendant le VIe siècle et devient la marque prédominante de la céramique indigène. Elle a pu y être introduite par les Ioniens ou par les Rhodiens, car le masque égyptisant, qui revient ici comme un thème préféré (626, 627, 643 à 649, 651 à 654), rappelle beaucoup celui des bijoux d'or trouvés à Rhodes que possède le Louvre (Salle A)

et qu'on peut considérer comme fabriqués dans des ateliers de Syrie ou d'Asie Mineure.

Le relief est obtenu au moyen d'une épreuve tirée d'un moule et ajustée ensuite sur le vase, avant la cuisson, au moyen d'un peu de barbotine. Le dessin incisé subsiste généralement, mais il n'est plus employé que pour des détails d'ornement, des traits, des zigzags, des dents de loup, des godrons, etc. Ces détails, de même que le groupe estampé sur l'anse (641), suffisent pour maintenir l'enchaînement toujours logique avec les séries précédentes. Les sujets sont peu modifiés : ce sont des types orientaux comme les fauves (629, 630, 633, 635 à 638, 642, 644), le sphinx (632, 634), le griffon (646), la tête de Méduse (635), la Chimère (644), le dieu à tête de chien ou d'âne (641), ou des motifs plus purement helléniques comme Pégase (623, 626, 628, 644), le protome de cheval (628, 631, 635), le sanglier (629), le chien courant (635), la tête de guerrier casqué (627), le cavalier (641, 643), la scène de banquet (639). Il va sans dire que, comme dans les dessins incisés, les modeleurs tiraient bien souvent parti des œuvres déjà réalisées par les sculpteurs et les décorateurs de leur propre pays (cf. Martha, fig. 164 à 171, 187, 202, 203, 206, 212, 213, 254 à 260; Pellegrini, *Studi e materiali*, 1899, p. 105, fig. 11). Mais il est certain aussi qu'en bien des cas nous avons de simples copies, des espèces de surmoulages des vases de métal importés, dont nous retrouvons tous les éléments constitutifs passés dans l'argile (C 645; cf. *Lincei*, IV, *Atlas*, pl. 8, n° 9, et p. 211, fig. 95, p. 239, fig. 105. — C 627; cf. Kondakoff-Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, p. 92, fig. 122. — C 688; cf. *Not. dei Scavi*, 1894, p. 140, fig. 29. — Pour les anses de C 628, 632, 635, cf. *ibid.*, 1886, p. 41-42, etc.). Cette circonstance donne le plus grand prix aux spécimens du bucchero à reliefs, car il remplace pour nous les exemplaires perdus

de la belle vaisselle métallique qui, venue des côtes d'Ionie, orna pendant toute la durée du VIe siècle les tables des riches familles grecques, étrusques et romaines. Dans ces formes qui font revivre sous nos yeux toute une civilisation qu'on pouvait croire à jamais disparue, que de trouvailles originales et que de réflexions elles suggèrent par comparaison avec les types modernes! Comment ne pas être frappé, par exemple, de l'extraordinaire ressemblance que présente une de nos coupes à pied, toute semée de reliefs (627), avec les calices dont se sert encore aujourd'hui le clergé catholique? Qu'on imagine en métal, rehaussé de figures d'or et d'argent, l'humble bucchero qui nous est parvenu à moitié brisé, et l'on aura l'image d'un des plus riches joyaux qu'ait créés l'orfèvrerie antique. Quelle étude suggestive il y aurait à faire, en suivant de siècle en siècle la diffusion de cette forme et de cette décoration, en remontant de proche en proche à travers la Renaissance et le Moyen âge jusqu'à Byzance, et comment ne pas croire que, par delà les origines de l'art byzantin, on trouverait comme point de départ le calice ionien (voy. la *Conclusion* de ce volume)?

C 655-685. — Parmi les types les plus intéressants de cette vaisselle si peu connue, il faut compter la coupe portée par des caryatides. L'origine ionienne en est confirmée par la comparaison avec un vase très analogue, d'argile blanche, trouvé à Rhodes (396 (1) de la Salle A). Dans la série chypriote on remarquera aussi des objets de calcaire qui montrent le développement de la même forme : des petites vasques supportées par des personnages. C'est donc de la partie orientale du bassin méditerranéen que ce type est venu. Nous le trouvons en Grèce, à Olympie (P. Gardner, *Journ. hell. studies*, 1896, p. 275 et pl. 12). Quand il arrive en Italie, il se modifie suivant le goût de la région où depuis longtemps on fabriquait le

gobelet à pied haut. La cupule supérieure, jouant le rôle du lébès sur le trépied, au lieu de rester plate et basse comme en Grèce, s'élève et devient un récipient à parois hautes (655 et suiv.); dans certains cas plus rares, la panse en est ondulée et incurvée (685), comme par un souvenir des formes nationales anciennes.

L'antiquité de ce genre de coupes se démontre de plusieurs façons : par la présence des palmettes pointillées en éventail (660 et suiv.), par le motif très ancien des oiseaux incisés (664, 665), par l'usage persistant de la bande ajourée ou estampée au cylindre (660 et suiv., 670 et suiv.), enfin par le modelé tout à fait archaïque de certaines figurines formant caryatides (656, 657). Mais, d'autre part, on retrouve sur beaucoup d'entre elles des ornements, des figures de divinités égyptisantes, munies de grandes ailes abaissées (667, 683) ou tenant de chaque main les tresses pendantes de leur chevelure (666 et suiv.; pour la comparaison avec le métal, cf. *Museo Gregoriano*, I, pl. 30), des figures en relief (685), dont le style et la technique concordent de tous points avec le bucchero à reliefs (cf. 627, 650). On peut donc penser que la fabrication de ces vases s'étend sur une période assez longue, du milieu du VIIe jusque dans le VIe siècle très avancé.

C 686-712. — Vases de formes diverses, portant une décoration en modelé, bouton de fleur (688 à 696), tête d'animal (710 à 712), tête humaine (707 à 709), etc.

C 713-715. — Il faut mettre à part comme importance les cratères pourvus de leurs supports, dont la panse est décorée de protomes d'animaux en relief, lions et béliers (713), griffons (715). Nous avons déjà étudié sous une forme plus simple ces grandes pièces céramiques (541, 542). Celles-ci marquent l'apogée du

genre ; on les trouve dans les tombes à fosse du VIIe siècle (*Lincei*, p. 266, fig. 126), mais la fabrication a dû s'en prolonger jusqu'à la période des tombes à chambre, contemporaine du bucchero à reliefs (Gsell, p. 375). J'ai fait remarquer dans mon Album des *Vases antiques* que le couvercle placé sur le cratère 715 ne lui appartient pas ; il est en pur bucchero et a dû faire partie d'un cratère analogue, mais plus ancien, car on y voit encore la palmette pointillée en éventail et des ornements finement incisés. L'origine grecque et particulièrement ionienne des grands lébès à têtes de griffons est démontrée par un passage d'Hérodote (IV, 152), relatif au cratère que les Samiens avaient consacré à Delphes : il était sur tout le pourtour orné de têtes de griffons et supporté par des figures agenouillées. On en a trouvé de semblables en métal à Olympie (Furtwaengler, *Bronzefunde*, p. 47 ; *Olympia*, IV, *Die Bronzen*, p. 114-126, pl. 46-49) et, en Etrurie même, dans la tombe Regulini de Cæré (Martha, p. 107, fig. 99). On attribue ce dernier à la fin du VIIe siècle (Karo, *Cenni*, p. 154 ; cf. sur les trépieds d'Etrurie et leur caractère ionien l'étude de M. Savignoni, dans les *Mon. Lincei*, 1897, p. 277 et suiv.).

C 717-721. — Vases formés d'assemblages hétéroclites, figures humaines surmontant une jambe, col d'œnochoé planté sur un corps de poisson qui se termine en avant par un masque d'homme, etc. On faisait autrefois honneur aux Etrusques de ces créations bizarres et l'on y voyait une preuve de leur goût pour le baroque. Actuellement on reconnaît que plusieurs de ces formes pourraient leur avoir été apportées par l'Orient grec. La jambe humaine formant vase se trouve à Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, pl. 3, n° 2 ; cf. le vase en forme de chaussure, de style géométrique, trouvé à Eleusis, *Ephém. arch.*, 1898, pl. 4) ; elle est

usitée aussi dans la fabrique corinthienne (Salle E, 333). Il n'en reste pas moins dans les produits étrusques quelque chose d'étrange et de paradoxal, qui pouvait leur venir plus particulièrement d'influences orientales (ci-d. p. 318).

C 722. — L'urne cinéraire, appelée canope, en souvenir du vase égyptien qui contenait les entrailles du défunt, paraît au premier abord appartenir aux mêmes inventions étranges. Mais l'idée en est au contraire très logique. C'est une façon d'immortaliser le défunt et de lui donner une survivance réelle, en surmontant d'une image faite d'après ses traits le vase qui contient ses cendres. Je place en dernier cette forme, parce qu'elle nous montre l'art étrusque aboutissant à un modelé en ronde bosse très savant. Il n'est sans doute pas ici antérieur au VI[e] siècle, mais on en connaît des spécimens fort anciens en Etrurie, remontant jusqu'à la période des tombes à puits. Cet usage a été très fécond en conséquences artistiques, car il a dirigé de bonne heure les efforts des artistes d'Italie du côté du portrait. Si l'époque romaine a plus tard réalisé les admirables bustes que l'on sait et doté le monde moderne d'un des plus riches domaines de l'art, on le doit, non seulement aux modèles grecs de l'époque alexandrine, mais aussi aux efforts patients de tant de générations de modeleurs qui, pendant des siècles, en Étrurie, avaient fait des portraits funéraires. Plus tard même, on dut arriver au surmoulage sur nature qui a donné quelques physionomies d'un réalisme extraordinaire (voy. au Louvre, Salle B, deux têtes publiées par M. Martha, p. 333, fig. 227, 228). Je ne crois pas que les canopes, malgré leur nom, soient dues à une influence égyptienne. Elles sont issues des idées nationales des Italiotes sur la mort et elles se rattachent plutôt à la fabrication des urnes funéraires à visages

humains qui joue un si grand rôle dans la céramique de l'Europe centrale (ci-d. p. 254; cf. Hœrnes, *Urgeschichte*, pl. 17). L'usage n'en a pour ainsi dire pas cessé en Etrurie. Au vase canope succède la statue cinéraire, puis le grand groupe couché (Salle D) ; mais c'est l'évolution de la même idée religieuse, servie par des ressources artistiques de plus en plus savantes : c'est toujours l'héroïsation du défunt (voy. le chapitre de M. Martha, p. 330-342).

C 723. — Ce curieux petit vase est comme une pochade spirituelle qui nous montre en bucchero le lécythe à reliefs que les Grecs propageront surtout au IVe siècle. Je ne doute pas qu'il ne soit, lui aussi, une imitation d'un modèle métallique. C'est un art très avancé et très sûr qui l'a produit.

Le visiteur aura soin de remarquer que les grands vases placés au centre de la salle comme motif de décoration font partie des antiquités de Cæré et prennent place dans le numérotage de la Salle D.

SALLE D

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ÉTRUSQUES

TROUVÉES A CERVETRI (ANCIENNE CÆRÉ)

LIVRES A CONSULTER. — Canina, *Cere antica*, 1838; — Griffi, *Monumenti di Cere antica*, 1841; — Visconti, *Antichi Monumenti Sepolcrali di Cere*, 1836; — J. Martha, *l'Art étrusque*, 1889; — Gsell, *la Nécropole de Vulci*, 1891; — Barnabei, *Dei fittili scoperti nella Necropoli di Narce* (dans les *Monumenti antichi dei Lincei*, IV, 1894, p. 260-320); — C. Smith, *Polledrara ware* (dans le *Journal of hell. studies*, XIV, 1894, p. 206-223); — G. Karo, *De arte vascularia antiquissima*, 1896; — Patroni, *la Ceramica antica nell' Italia meridionale*, chap. I, 1897; — Pellegrini, *Fregi arcaici* (dans les *Studi e Materiali di archeologia*, t. I, 1899, p. 87-118); — Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, 1898.

HISTORIQUE

Ce n'est pas seulement un intérêt géographique général qui a présidé à l'organisation de cette salle. On a cherché à y réunir les plus importantes trouvailles faites dans une même localité, sur un point isolé, dans la nécropole de l'antique Cæré, actuellement Cervetri. On y a joint seulement, en petit nombre, quelques antiquités céramiques qui, trouvées dans d'autres régions de l'Italie, offrent des caractères de style analogue ou des

points de comparaison importants (par exemple les vases géométriques de l'Italie méridionale). La plupart des vases de la Salle E proviennent aussi de Cæré.

La ville de Cæré était une des plus importantes du domaine étrusque. Dennis en a retracé l'histoire (*Cities and cemeteries of Etruria*, I, p. 227). A l'origine elle s'appelait Agylla et la tradition voulait qu'elle eût été bâtie par les Pélasges Aborigènes ou même, avant eux, par les Sicules quand ils occupaient cette région (ci-d. p. 287). Virgile connaît le nom d'Agylla (*saxo fundata vetusto Urbis Agyllinæ sedes*) et il place là le siège de l'empire fondé par les Etrusques de Lydie (*ubi Lydia quondam gens, bello præclara, jugis insedit etruscis; Enéide*, VIII, 480). Il connaît aussi le nom de Cæré et de son cours d'eau (*Cæritis amnis*, VIII, 597). Le cruel Mézence règne sur Agylla (VIII, 482). Pour Mommsen Agylla serait un nom plutôt phénicien que pélasgique. C'est probablement après son occupation par les Etrusques qu'elle reçut le nom de Cæré (étrusque *Cisra*, d'après O. Müller, ombrien d'après Lepsius; cf. Dennis, p. 231 et les notes). Il n'y a pas à prendre au sérieux l'étymologie grecque χαῖρε, salut, donnée par Strabon (VI, p. 220). C'était une ville florissante qui comptait parmi les douze cités de la Confédération étrusque. Un trait particulier de ses habitants, instructif pour nous, est qu'ils avaient la réputation de haïr la piraterie, si répandue et si pratiquée à cette époque (Strabon, V, p. 220). Mommsen fait remarquer que la raison en était sans doute due à autre chose qu'à des sentiments de pure morale et de justice, mais que, profitant beaucoup du commerce avec les étrangers et de leurs arrivages, ils avaient intérêt à assurer la sécurité de leurs abords. Leur port fortifié est appelé Pyrgoi par Strabon (V, p. 226). On y cultivait les arts et Pline place là les plus anciennes peintures de l'Italie (*Hist. nat.*, XXXV, 17). La décadence de la ville commença avec les agrandisse-

ments de Rome. Sous Servius Tullius, Cæré prit part avec Veies et Tarquinii à une guerre qui dura vingt ans et d'où elle sortit affaiblie et mutilée d'une portion de son territoire. Il semble qu'à cette époque (VIe siècle) sa sympathie pour le commerce des étrangers, et en particulier des Grecs, ait eu de fortes raisons de se refroidir, car, en 534, elle envoie ses vaisseaux combattre avec ceux de Carthage contre les Phocéens installés en Corse ; tous les prisonniers furent exécutés sur le territoire même de Cæré et il en résulta une peste accompagnée de prodiges, qui décida la ville à consulter l'oracle de Delphes et à lui faire des présents (Hérodote, I, 166, 167). Quand Tarquin le Superbe fut chassé de Rome, c'est à Cæré qu'il se réfugia. Cæré ne paraît pas avoir entretenu par la suite de mauvaises relations avec Rome, car, au IVe siècle, lors de l'invasion des Gaulois, c'est elle qui recueillit les fugitifs, les vestales et les flamines, et, de plus, elle fit subir aux Gaulois en retraite une déroute sanglante et leur reprit leur butin. En reconnaissance, le Sénat accorda aux habitants de Cæré l'*hospitium publicum*. Pourtant, une quarantaine d'années plus tard, en 353, nous retrouvons Cæré encore associée avec Tarquinii dans une guerre contre Rome; l'issue n'en fut pas plus heureuse, et l'on dut invoquer les services passés de la ville pour obtenir une paix honorable. A partir de ce moment, la vieille cité étrusque est en pleine décadence et entre dans la nuit de l'oubli. Sous l'Empire c'était un lieu de plaisance; le beau monde romain y prenait les eaux dans les *Thermæ Cæretanæ*. Le nom actuel de Cervetri est encore un dérivé de Cæré (*Cære vetere*).

Cervetri a été dans ce siècle un lieu de découvertes nombreuses et importantes, parmi lesquelles se placent les fouilles de plusieurs grandes chambres funéraires qu'on appelle la chambre de l'alcôve, la chambre des Tarquins, la chambre aux sarcophages, la chambre aux

reliefs peints, la chambre aux plaques peintes (d'où viennent les grandes peintures exposées dans la même salle du Louvre), la tombe Regulini-Galassi, une des plus riches et des plus instructives par son contenu (ci-d. p. 311), la tombe Torlonia (où a été trouvé le sarcophage de terre cuite qui occupe le milieu de notre salle). Dennis a décrit en détail ces différents caveaux funéraires (*op. c.*, p. 239-284).

I. — Les vases peints de style archaïque en Italie et en Sicile.

(Nos 1 à 229.)

L'étude de la salle précédente a suffisamment instruit le lecteur sur l'établissement de l'empire étrusque en Toscane et sur le développement de la poterie indigène de *bucchero*. Ce que les trouvailles de Cæré nous offrent ici de nouveau, c'est la céramique peinte, analogue à celle des pays grecs. D'où vient-elle? Représente-t-elle des importations étrangères ou des poteries faites sur place? A quelles périodes chronologiques correspond-elle?

Provenances et dates. — Comme je l'ai indiqué plus haut (ci-d. p. 306), la céramique incisée, issue directement de la métallurgie, vient du nord et s'est propagée par l'extension naturelle de la civilisation étrusco-ombrienne; la céramique peinte, venue de Grèce, a été introduite en Italie par le sud et a remonté jusqu'en Etrurie par voie commerciale. Les deux genres ont fusionné vers le début du VIIe siècle dans la région du Tibre et de l'Arno. A cette date, de même que les apports de bucchero grec venus par la même voie du sud (ci-d. p. 326) ont renouvelé en Etrurie la céramique incisée

et propagé la céramique à reliefs, de même les apports de céramique peinte ont déterminé la création d'une industrie indigène imitant les modèles grecs. Passons au détail de la démonstration. J'ai dit (p. 290) l'importance des fouilles faites à Syracuse et à Thapsos, en Sicile (Orsi, *Lincei*, II, p. 5, 10, 15, pl. I, n°s 2, 8; VI, p. 89; cf. Mauceri, *Annali*, 1877, p. 56, pl. E, n°s 6 et 7), qui ont révélé la présence de vases mycéniens sur un point placé à proximité des côtes de l'Italie méridionale. Les tombeaux eux-mêmes, en forme de chambre circulaire précédée d'un couloir, avec plafond en coupole ou simplement arrondi, rappellent l'architecture mycénienne (Orsi, p. 140-142). Je ne crois pas que les Phéniciens aient été les importateurs de ces objets. Bien que Thucydide dise que les Phéniciens, avant les Grecs, avaient colonisé tout le pourtour de la Sicile (VI, 2), il n'y a rien dans ces nécropoles qui rappelle d'une façon précise les produits de leur commerce. J'admettrais plutôt la venue de navigateurs appartenant, comme les Etrusques, à un fond de population flottante que les grands événements de l'invasion dorienne et de la guerre de Troie avaient réduits à chercher fortune ailleurs et qui, plus hardis ou jetés par la tempête en dehors des routes ordinaires, avaient franchi d'un coup l'espace qui sépare la Grèce des côtes siciliennes (ci-d. p. 306). Ou bien encore on peut utiliser le passage où Hérodote raconte (VII, 170) qu'une troupe de Crétois, étant allée guerroyer en Sicile, s'établit au retour dans la région de l'Italie méridionale où ils devinrent les Japyges Messapiens. Rien ne serait plus naturel que l'importation de vases mycéniens par des Crétois (ci-d. p. 173). En tout cas, le style même de ces poteries nous autoriserait à placer au plus tard vers le xe siècle le premier contact du monde égéen avec les côtes de Sicile et d'Italie. Dans l'*Odyssée* même on trouve quelques traces de ces relations très anciennes

(I, 184; XX, 383; XXIV, 211). C'est également à une date reculée, au xe siècle, que se place probablement la fondation de Cumes par des habitants de l'île d'Eubée (Curtius, *Hist. grecque*, I, p. 544; seulement au VIIIe siècle, d'après Beloch, *Campanien im Alterthum*, 2e éd. p. 55), ville que les anciens ont toujours considérée comme le plus ancien poste hellénique, détaché sur la côte de l'Italie occidentale. Cette première occupation peut très naturellement se rattacher aux mêmes événements et au même courant venu de l'Est par mer. Mentionnons encore, pour cette époque lointaine, la création d'un centre hellénique dans le golfe de Tarente, à Siris, qui se disait d'origine troyenne (Curtius, p. 551), tradition locale qui confirme notre hypothèse sur l'exode imposé alors à de nombreux contingents d'Asie Mineure. En somme, la pénétration en Italie du côté Sud se produit à la même époque que du côté Nord et a sans doute les mêmes causes (ci-d. p. 305-306). Elle prépare les voies au grand mouvement de colonisation qui aura lieu au VIIIe siècle, car partout, dit Curtius, on rencontre des traces d'une civilisation grecque antérieure aux établissements définitifs (p. 551).

C'est surtout au VIIIe siècle que se produit la marée montante de l'hellénisme sur les côtes de Sicile et dans le golfe de Tarente (voy. Curtius, I, p. 542 et suiv.; E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 440-476; Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VII, p. 304-311). Rappelons simplement les noms et les dates : on trouvera dans les livres d'histoire que nous venons de citer le détail de ces graves événements qui constituèrent la nouvelle province hellénique qu'on a appelée la Grande-Grèce. Entre 735 et 729, les Chalcidiens occupent de chaque côté du détroit de Messine deux points fortifiés, Rhégion et Zancle, qui commandent le passage. En 736, des Chalcidiens conduits par un Athénien, Théoclès, s'établissent à Naxos de Sicile. En 735, Syracuse est fondée par des

Corinthiens et des Mégariens; dans les cinq années suivantes, Catane et Léontini par des Chalcidiens; en 728, Mégara Hyblæa par des Mégariens. Dans le golfe de Tarente s'élève, en 721, Sybaris, due à des Chalcidiens, puis Crotone créée par des Achéens de Trœzène et du Péloponnèse, Locres par des Locriens, Tarente par des Laconiens, Métaponte par des Achéens; l'antique Siris est reprise et agrandie par des Ioniens de Colophon. Bientôt les colonies devenues à leur tour métropoles essaiment dans tous les sens : Acræ doit sa naissance à Syracuse en 664, Camarina à la même ville en 600; Himéra à Zancle en 648, Sélinonte à Mégara en 628. Géla, qui a été bâtie par les Rhodiens dans la première moitié du VIIe siècle, envoie des colons à Agrigente soixante ans plus tard. Les villes naissent et se développent avec une rapidité comparable à celle de certaines cités américaines de nos jours. Au milieu de cette concurrence formidable des colons grecs envahisseurs, les anciens comptoirs phéniciens, autrefois seuls maîtres de ces parages, disparaissent étouffés. Ils cèdent sous la poussée et se concentrent dans la partie occidentale de l'île, du cap Lilybée au mont Eryx, avec une sorte de capitale à Egeste. Pourtant, comme ils comprennent l'importance stratégique et commerciale du débouché vers le Nord, ils tiennent bon dans la baie de Palerme d'où les Grecs ne réussissent pas à les déloger. C'est ce qui leur permettra, à un moment donné, de se joindre aux Etrusques pour tâcher de refouler le flot grec (bataille navale de 534 contre les Phocéens, bataille navale de 479 contre Hiéron de Syracuse). Les Grecs d'ailleurs ne bornent pas à la Sicile et à l'Italie leurs courses à travers les mers et leur soif de gain. Les Phocéens explorent tout l'Occident (cf. E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 689-694); ils occupent un point de la Corse, fondent Marseille vers 600 à l'embouchure du Rhône, Emporiæ dans le nord de l'Espagne et poussent jusqu'au détroit de Gibraltar, jusqu'à

l'antique Tartessos, centre phénicien, dont il est question dès le début du VIIIe siècle et où les Samiens étaient parvenus aussi vers 640. Les Cnidiens s'installent aux îles Lipari en 580. Tout le bassin méditerranéen devient une mer grecque. Nous verrons plus loin (Salle E) ce que ces mêmes navigateurs ont fait dans l'Est, depuis la côte de Cyrénaïque jusqu'au fond de la mer Noire : ils ont tout parcouru, tout sillonné durant le VIIIe et le VIIe siècle. C'est l'époque des grandes découvertes géographiques et la main mise du commerce grec sur le monde entier des anciens. C'est la défaite définitive de la marine phénicienne au profit des Hellènes.

Quand on examine à la lumière de ces traditions historiques les antiquités de Cæré et en général la poterie peinte du style italiote, on n'a pas de peine à reconnaître quelles en ont été les sources, de quel côté les importations sont venues, à quelle époque elles ont commencé. Les fouilles de Narce et celles de Vulci nous fournissent là encore des points de repère précieux. Les poteries peintes à décor géométrique apparaissent dans les tombes à puits avec la céramique protocorinthienne, c'est-à-dire dès la fin du VIIIe et le début du VIIe siècle (*Lincei*, IV, p. 266). Mais c'est surtout dans les tombes à fosse du courant du VIIe siècle qu'elles abondent (*id.*, p. 263, 284; Gsell, p. 355, 380-381, 386-390; cf. Karo, *De arte vasc.*, p. 3). Elles se font rares dans les tombes à chambre les plus anciennes (Gsell, p. 381; Helbig, *Bullettino Inst.*, 1874, p. 236; *Monum. Inst. Suppl.*, pl. 8; Orsi, *Bull. di paletn. ital.*, 1894, p. 61-62). Leur venue coïncide donc avec le grand essor de la colonisation grecque dans les eaux du Sud. C'est par la Sicile d'abord, par Cumes ensuite, qu'elles ont dû être convoyées jusqu'en Etrurie. Il est bien entendu que le commerce de ces poteries n'était pas déterminé par l'importance du vase lui-même, mais par la valeur du contenu, vin, huile, parfums, matières

sèches, etc. Une fois dans le pays, les récipients importés pouvaient tenter l'œil des céramistes indigènes et leur suggérer l'idée de les copier.

Caractère local des poteries peintes. — Les dates et les provenances étant à peu près fixées, que devons-nous penser de la nature même des poteries : comment reconnaître les vases fabriqués sur place et les vases importés, les originaux grecs et les copies italiotes ? L'ensemble des poteries peintes de Cæré se divise en deux catégories : A, les poteries d'argile claire à décor noir et rouge sur fond blanc ; B, les poteries en argile rougeâtre à décor blanc sur fond noir ou rougeâtre.

A. La terre des poteries d'argile claire (amphores, œnochoés, coupes à pied ; *Vases du Louvre*, pl. 30, 31, 32) assez finement travaillée, bien épurée, est d'une couleur très blanche, d'une pâte tendre, qui rappelle beaucoup plus celle du bucchero lui-même, avant d'être noirci (C 87-102), que l'argile des pays grecs, plus teintée de rose comme en Attique et dans les Iles, ou plus jaunâtre, comme en Béotie, ou un peu verdâtre comme à Corinthe. La même argile blanche et friable se retrouve plus tard dans les vases étrusques de la décadence, fabriqués aux IVe et IIIe siècles (Salle K). A cette première observation s'en ajoute une autre qui porte sur la couleur employée pour faire la décoration. Le ton est généralement rouge, mais il est aisé de constater à certains vestiges que la couleur placée par le peintre sur le vase était certainement du noir. Que ce noir ait tourné au rouge par l'effet d'une cuisson trop forte (Gsell, *Vulci*, p. 380), ou que l'oxydation du temps lui ait donné cette sorte de patine comme le suppose M Durand-Gréville (ci-d. p. 131), il n'en est pas moins vrai que la composition en est différente de celle du lustre noir usité dans les pays grecs; celui-ci ne devient jamais rouge d'une façon aussi uniforme et l'altération en

jaune y prédomine. De plus, le ton de ce noir rougi est beaucoup plus mat que dans les exemplaires grecs : il est terne, sans brillant. Par conséquent, nous avons affaire à une technique indigène. Il est évident que la composition du noir grec est restée ignorée des Italiotes ou que la formule en a été inexactement appliquée, car même à l'époque classique, au temps florissant des grandes fabriques apuliennes et campaniennes du IVe siècle (Salle K), c'est principalement la différence de la couverte noire qui permet de reconnaître un exemplaire italiote (cf. les remarques de M. Barnabei sur la différence des poteries à dessins noirs et à dessins rouges, *Lincei*, IV, p. 280-286). On n'a jamais pu reproduire nulle part le lustre profond et velouté qui fait la beauté des purs produits attiques (Salles F et G).

B. Si nous examinons la seconde catégorie (cratères, pithoi, *Vases du Louvre*, pl. 33, 34), le résultat est le même. Ici l'argile est rougeâtre, grossière, mal épurée, de matière volcanique, comme dans l'*impasto italico*. Une couche mince d'argile mieux épurée et polie recouvre généralement la superficie extérieure pour que les couleurs y adhèrent mieux. Ces couleurs se composent d'une couverte générale, noire, mais presque toujours tournée au rouge avec quelques restes de noir métallisé, puis d'un dessin en couleur blanche, posée soit par traits, soit par pointillé, soit par larges touches. M. Barnabei voit là deux opérations faites après la cuisson du vase lui-même : 1° une application à chaud d'une couche de cire et de résine, mêlée d'oxyde de fer et lustrée avec le polissoir ; 2° une peinture composée de chaux et de craie (*id.*, p. 175). Nous verrons tout à l'heure à quelle influence extérieure est due cette technique particulière. Jusqu'à présent elle ne se retrouve pas sur des exemplaires grecs. Tout se réunit donc pour faire considérer l'ensemble des poteries de Cæré comme fabriquées en Italie.

De plus, dans l'une et l'autre classe, le choix des formes elles-mêmes indique que la tradition nationale s'exerce avec vigueur et que l'artiste ne s'asservit pas absolument aux modèles étrangers. L'ossuaire villanovien (*Lincei*, IV, p. 263), l'amphore à quatre anses (*id.*, p. 267), le haut cratère à trois pieds (*Vases du Louvre*, D 148, 151), les couvercles surmontés de quatre arcades (*id.*, D 92), le plat à dents saillantes (*id.*, D 98), sont des rappels de formes essentiellement nationales. Le style même des animaux avec leurs corps démesurément allongés et déformés (*id.*, D 144, 148, 149; *Lincei*, IV, p. 282 à 286), les oiseaux réduits à des silhouettes schématiques (*id.*, D 87, 92, 143; *Lincei*, p. 281, 285), sont trop apparentés aux dessins incisés sur le bucchero pour n'être pas sortis d'ateliers congénères. On trouve même quelquefois, rassemblées sur le même vase, la technique incisée du bucchero et la peinture en blanc des vases à couverte noire (*Lincei*, IV, p. 207, fig. 94 *a*). Enfin, une dernière raison et la plus décisive, c'est qu'un des plus importants spécimens des grandes poteries porte une inscription étrusque, peinte en blanc par le fabricant lui-même (D 151), détail qui constitue une indéniable marque d'origine.

En résumé, c'est donc encore à un art local que nous avons affaire ici, né comme le *bucchero* sous les influences grecques du dehors, mais développé et stylisé par le goût personnel des céramistes étrusques. S'il y a quelques produits d'importation, ils sont rares, et nous aurons soin de les noter dans notre description.

A. *Le style mycénien* (N^os D 1 à 5).

Si l'ensemble de cette céramique, née aux environs du VIIIe siècle, est locale, quels sont les éléments exté-

rieurs qui l'ont influencée et qui en ont déterminé le caractère? Le mycénien y a-t-il laissé des traces? Nous avons vu (p. 306) que la poterie mycénienne est arrivée de bonne heure en Sicile. Par deux exemplaires du musée (D 1 et 2), nous pouvons prouver qu'elle avait pénétré aussi dans l'Italie méridionale (cf. Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. 40; Helbig, *La question mycénienne*, dans les *Mém. de l'Acad. d. inscr.*, 1896, t. XXXV, p. 353-354).

On ne peut pas encore savoir si l'Etrurie elle-même en a possédé. Mais, si elle n'a pas connu directement les motifs céramiques mycéniens, il est certain qu'elle les a connus plus tard, transmis par les Rhodiens et les Ioniens du VIIIe siècle qui les avait conservés dans leur ornementation. Un article de M. S. Wide (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 233 et suiv.) nous montre combien vivaces ils sont restés dans la céramique géométrique des îles, après l'invasion dorienne. Sur les poteries de Cæré, qui sont plus tardives encore, qui ne remontent sans doute pas au delà du VIIIe ou même du VIIe siècle, nous reconnaissons encore la forme de la très ancienne œnochoé de Santorin (*Vases du Louvre*, D 5; cf. Dumont, *Céramiques*, pl. 1, n° 3), les demi-cercles concentriques de Mycènes (*Id.*, D 18; cf. Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, nos 8, 36, 66, 315), la double spirale (D 40, 48; cf. *Myk.*, nos 40, 140, 175), le lacis simple (D 56; *Myk.*, 6), le lacis à triple filet (D 75; *Myk.*, 21, 40), les dents de loup (D 54; *Myk.*, 37), les grands zigzags parallèles (D 81; *Myk.*, 149, 176), les poissons et les oiseaux réunis (D 143; *Myk.*, nos 63, 415) ou séparés (D 56, 57, 75, 76, 144; D 87, 92, 148; *Myk.*, 402; *Myk.*, nos 397, 398, 399, 404). Mais il est visible dans ces produits étrusques que c'est du mycénien abâtardi et dégénéré, qui a passé de main en main; il arrive déjà altéré et transformé par les arts chypriote, ionien, rhodien, corinthien, qui l'ont recueilli et

propagé (cf. Patroni, *Lincei*, VI, p. 390 et suiv.).
Est-ce un héritage mycénien que l'urne-cabane peinte dont nous rencontrons un spécimen dans notre salle (D 32) et qui proviendrait, paraît-il, de l'Italie méridionale, mais dont les similaires se trouvent surtout dans les nécropoles du Latium et de l'Etrurie (Martha, *Art étrusque*, p. 35,36 ; Gsell, *Vulci*, p. 258 ; von Duhn, *Bonner Studien*, p. 24; Pinza, *Bull. comm. arch. Roma*, 1898, p. 96-99) ? Il est fort tentant d'en rattacher la structure à celle des urnes funéraires crétoises (ci-d. p. 176; cf. Perrot et Chipiez, VI, p. 574) qui ont l'aspect semblable de petites maisons rectangulaires portées par quatre pieds avec un toit en double pente (Perrot et Chipiez, VI, fig. 300 et 490). Une pyxis de pierre, trouvée à Milo, couverte de spirales mycéniennes sculptées et offrant l'image d'une petite habitation (Perrot, fig. 461), certains sarcophages de pierre de Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekr.*, p. 14-16) montrent que ce type était répandu dans le bassin méditerranéen et aurait pu, par la voie du sud, arriver aux Etrusques (cf. aussi pour l'Asie, Chantre, *Mission en Cappadoce*, p. 90, pl. 20). Mais, d'autre part, les urnes-cabanes du Latium paraissent antérieures à l'époque où le contact s'est produit avec les colons grecs des VIIIe et VIIe siècles. Elles sont plus souvent de forme circulaire et on les trouve dans des tombes à puits fort anciennes (Martha, *ibid.*). On remarquera aussi que ce type existe en Allemagne et en Scandinavie. Les Etrusques pourraient donc l'avoir emprunté aux populations du nord plutôt que du midi, pendant leur séjour dans le fond de l'Adriatique, ou bien au contraire c'est d'Italie qu'il se serait propagé dans l'Europe septentrionale : les deux thèses ont été soutenues (voy. la traduction de Montélius, *Les temps préhistoriques en Suède*, par S. Reinach, p. 72 et 131, fig. 74 et 183), et il ne me semble pas qu'il y ait de solution tranchée

à cet égard. En tout cas, s'il y avait emprunt au monde grec, les Italiotes auraient fortement nationalisé ce produit par tous les détails de la structure, visiblement empruntés à la réalité de leurs habitations, par le décor plastique de têtes d'animaux et d'oiseaux qui couronnent les toitures (D 32; Martha, fig. 5). Quelques-unes de ces urnes ont une sorte de péristyle formé de troncs d'arbres façonnés et disposés en avant de la porte (Pinza, *Bull. comm. arch. Roma*, 1898, p. 97, pl. VII, fig. 11). C'est ainsi qu'on peut se représenter la chaumière du roi pasteur Evandre (*Enéide*, VIII, 360, 455) ou la cabane ronde de Romulus que la piété romaine avait conservée et enchâssée dans un édifice tout brillant de marbre (Vitruve, II, 1, 15). C'est la forme aussi que garda jusqu'à la fin le temple de Vesta.

B. *Le style géométrique* (Nos 6 à 100).

Quel rôle a exercé le style géométrique? Comme, dans cette étude, nous ne nous bornons pas absolument aux seules antiquités de Cæré et que nous avons réuni dans la même salle les vases peints géométriques des autres régions italiotes, c'est le cas de dire un mot d'abord de ce qui se passe dans le sud, en Sicile et dans l'Italie méridionale. En effet, nous connaissons un peu les débuts du style géométrique en Sicile, grâce aux fructueux travaux de M. Orsi dans différentes nécropoles qui avoisinent Syracuse. Ils ont été récemment analysés et résumés par M. Petersen qui a cherché à en déduire, après M. Orsi et M. Patroni, quelques conclusions générales (*Römische Mitth.*, 1898, p. 150 et suiv.; voy. aussi Perrot, *Rev. des Deux Mondes*, juin 1897, p. 594). On y distingue cinq périodes : 1° Période présicule (contemporaine des premiers occupants ou Sicanes?); tombeaux en chambres rondes avec couloir antérieur comme à

Mycènes, portes ornées de dessins en spirales; instruments et armes de pierres; pas de bronze; poteries non tournées en terre compacte, calcaire, très polie et brillante, cuite à feu libre, avec des tons changeant du gris et noir au rouge, décor incisé en zigzags, losanges et bandes pointillées (*ibid.*, fig. III). On remarquera combien cette civilisation se rapproche de celle des Chypriotes primitifs (voy. Salle A, 20-30). — 2° Première période sicule (correspondant à l'arrivée de nouveaux occupants; cf. ci-d. p. 287); instruments et armes de cuivre avec persistance des anciens ustensiles de pierre; amulettes, perles, os sculptés et ciselés à décor géométrique de travail fin (fig. IV). Deux sortes de poteries, non tournées; l'une non peinte, grossièrement décorée d'empreintes de doigts ou d'ongles, l'autre peinte en noir sur fond blanc jaunâtre ou rouge avec ornements géométriques, quadrillés, zigzags, bandes, etc. — 3° Deuxième période sicule; objets et armes de bronze, fer rare; perles de verre, fibules. Développement de la poterie indigène précédente, avec disparition de la céramique peinte; quelques imitations plastiques d'oiseaux, de quadrupèdes, d'hommes; importation de vases mycéniens du troisième style. — 4° Troisième période sicule; le fer plus fréquent, un peu d'argent; rasoirs de bronze; développement de la céramique locale qui apprend l'usage du tour et imite, soit au pinceau, soit par incision, les poteries importées qui sont du style géométrique. — 5° Quatrième période sicule; céramique locale, mêlée à des produits grecs géométriques et corinthiens (voy. sur cette quatrième période le nouvel article de M. Orsi à propos de ses fouilles à Licodia, *Rœmische Mitth.*, 1898, p. 305).

Comme dates, la période la plus ancienne correspondrait aux civilisations d'Hissarlik et de Chypre (ci-d. p. 88); la première période sicule serait encore antérieure aux influences mycéniennes, la seconde se placerait

sous l'empire égéen, la troisième et la quatrième marqueraient l'arrivée des colons grecs du VIIIe et du VIIe siècle et se prolongeraient jusqu'au Ve. Il est difficile de saisir à quel moment exact s'est produite l'invasion sicule, car les cinq groupes ont entre eux une cohésion parfaite. M. Orsi voudrait placer la coupure entre les deux premières séries; M. Patroni, entre la seconde et la troisième; M. Petersen n'admet ni l'une ni l'autre théorie, à cause de la continuité de l'évolution qui se fait sans rupture d'équilibre apparente. Nous avons déjà constaté dans l'Italie du nord qu'un peuple envahisseur, quand il est peu civilisé, n'interrompt pas ou interrompt peu le cours des progrès sociaux et artistiques. Au contraire, il lui arrive souvent d'adopter les us et coutumes du peuple vaincu.

Ce qu'il nous importe de retenir, c'est que, durant cette longue évolution, le style géométrique n'a pas pris en Sicile un développement supérieur à celui de Chypre ou des autres îles de l'archipel. Il est resté confiné dans la sphère du géométrique appelé « type des Iles » (Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 81). Il n'a jamais atteint le degré de perfection qu'ont réalisé les ateliers attiques du Dipylon et ne procède pas de la même source dorienne. Il n'est que le développement logique de la décoration linéaire qu'ont pratiquée tous les peuples primitifs. Comme cette céramique sicule offre beaucoup de rapports avec Hissarlik et avec Chypre, non seulement par le système d'ornementation, mais par les formes des vases (Petersen, *ibid.*, p. 188-189, fig. X), on peut se demander si dès cette époque reculée le contact a été possible entre des populations aussi distantes les unes des autres, par l'entremise de navigateurs qui leur auraient apporté les mêmes produits (*ibid.*, p. 166). Mais en parlant du « style géométrique », il convient toujours de distinguer ce qui appartient au produit naturel et spontané de l'in-

vention humaine et le style particulier de certaines populations grecques du continent (cf. Perrot et Chipiez, VII, p. 203 à 207). A cet égard, M. Dümmler (*Ath. Mith.*, 1888, p. 286) a eu raison d'admettre que le Dipylon n'avait eu presque aucune influence en Italie. Quand le style géométrique d'Italie ou de Sicile arrive à certaines complications raffinées, il est remarquable qu'il se rapproche beaucoup plus du décor des grands vases chypriotes que de celui des vases du Dipylon (cf. les vases de Sala Consilina en Lucanie, *Not. Scavi*, 1897, p. 168, fig. 18 à 20; Patroni, *La ceramica antica*, p. 26 et 27).

Dans l'Italie méridionale, en Apulie, on peut suivre les progrès d'un style géométrique analogue, plus ancien même que celui de la Sicile, grâce aux récentes découvertes de M. Patroni (*Lincei*, VIII, p. 417 et suiv.). On y remarque les mêmes accointances avec les poteries d'Hissarlik (*id.*, p. 428, 437, 485), l'emploi de l'anse italiote lunulée (p. 491). Mais il n'y a pas de vases peints et le décor géométrique très simple, en dents de loup et pointillés (p. 499), est simplement incisé dans l'argile. M. Patroni pense pouvoir en faire remonter la date jusqu'aux environs de l'an 2000 avant notre ère (p. 518). C'est là une phase tout à fait primitive, qui ne nous apprend rien de nouveau sur l'histoire du style géométrique : il a partout les mêmes commencements.

Le dernier terme de cette évolution géométrique doit être cherché dans une série de poteries peintes, d'une exécution souvent très soignée, qu'on trouve aussi dans l'Italie méridionale, en Apulie, surtout aux environs de Canosa et de Ruvo (Mayer, *Römische Mittheilung.*, 1897, p. 201-252; *Not. Scavi*, 1898, p. 196 et suiv.). Il est rare de les rencontrer dans les régions plus septentrionales (cf. pourtant à Novilara; Brizio, *Lincei*, V, p. 297). Plusieurs de ces vases sont connus de-

puis longtemps (d'Hancarville, *Antiq. coll. Hamilton*, I, pl. 46; de Laborde, *Vases coll. Lamberg*, II, pl. 48, fig. 42, 43). Mais récemment on a essayé de les classer dans l'ensemble de la céramique italiote. M. Furtwængler a créé pour eux une section qu'il nomme « apulisch-geometrische » et « alt-apulische » (*Vasensamml. Berlin*, nos 248-292; cf. Robinson, *Catalog. vas. Boston*, p. 54), en la rangeant parmi les plus anciennes catégories géométriques qui succèdent au mycénien. Dans mon Album (*Vases antiques du Louvre*, pl. 29, D 20, 23, 30) j'ai cru pouvoir aussi les rattacher aux séries archaïques du style géométrique et les faire remonter jusqu'au VIIIe siècle comme date approximative. Ce classement a été critiqué par M. Patroni (*Ceramica antica nell'Italia meridionale*, p. 16, note 2) et par M. Mayer (*Mon. Lincei*, 1898, p. 206) qui croient nécessaire de descendre beaucoup plus bas. Sur ce point, je répéterai ce qu'on a lu déjà bien des fois dans les pages précédentes : en proposant des dates je ne cherche qu'à déterminer à quelle époque *commence* un style, un genre nouveau ; il est entendu qu'ensuite ce style peut *continuer* à travers les âges et se prolonger fort longtemps. Dans les régions éloignées des centres de civilisation, les persistances de style durent parfois de longs siècles. Au Musée de Bologne, par exemple, on constate que le style villanovien n'a pas encore cessé, quand apparaissent les vases grecs du VIe et du Ve siècle. M. Orsi a montré la persistance d'un géométrique stationnaire en Sicile jusqu'à la fin du VIe siècle (*Rœm. Mitth.*, 1898, p. 364). Je croirais donc très volontiers que des « apuliens géométriques » ont pu être fabriqués au VIIe, au VIe et peut-être même au Ve siècle (cf. Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 64), car une note manuscrite de F. Lenormant m'a fait connaître que les deux vases du Louvre rapportés par lui de Canosa (D 21, 25) auraient été trouvés avec des vases à figures rouges (cf. *Gaz. archéol.*, 1881-1882,

p. 105-106). Mais je crois encore que le point de départ de ce style doit remonter beaucoup plus haut, car on a trouvé des vases de ce genre dans la nécropole étrusco-ombrienne de Novilara (*Mon. Lincei*, V, p. 296-298, fig. 77, 78) et certains détails de structure (forme d'ossuaire villanovien, anse cornue) y rappellent les séries les plus archaïques de la céramique italiote. Je reconnais que, dans la plupart des cas, la perfection du tournassage, de la cuisson, du décor en couleurs, indiquent une époque où l'afflux des vases géométriques grecs pouvait seul permettre aux indigènes de réaliser d'aussi grands progrès. A cet égard, la date du VIIIe siècle serait un *terminus* extrême. Personne plus que moi n'a insisté sur le caractère temporaire de ces points de repère chronologiques. L'essentiel, à mes yeux, est de considérer ce groupe comme réellement « archaïque ». Pour en bien comprendre le rôle, il est indispensable de le distinguer nettement, d'une part des vases lucaniens à petites rouelles placées sur les anses qui présentent un tout autre système de formes et de décor (Patroni, *Lincei*, VI, p. 374, fig. 14, 15; *La Ceramica*, p. 25, fig. 20; Lenormant, *Gazette arch.*, 1881-1882, pl. 19-21; Mayer, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 201-212), et d'autre part des vases messapiens en forme de grands askoi ou de doubles vases conjugués (*Lincei*, VI, pl. 13, p. 354-370; *Ceramica*, p. 18-20) que M. Mayer a bien raison de ramener à des dates beaucoup plus basses que celles de M. Patroni, c'est-à-dire aux IVe et IIIe siècles (*Not. Scavi*, 1898, p. 211, fig. 9 à 16; cf. Walters, *Catalog. Brit. Mus.*, IV, p. 217-219). Ces deux derniers groupes représentent, en effet, des phases tardives de la fabrication céramique dans l'Italie méridionale (Salle K). Ils laissent en dehors et au-dessus d'eux la série géométrique dont nous parlons.

Nous connaissons encore les débuts de cette série ar-

chaïque par des exemplaires du Musée de Tarente (Patroni, *Ceramica*, p. 6-10, fig. 1 à 10). La forme de l'ossuaire villanovien y est usitée et confirme la haute antiquité du groupe. Les poteries, de petites dimensions, sont faites au tour et cuites à feu clos dans le four. L'argile, assez bien épurée, a été revêtue en dehors d'une pâte plus fine, constituant un fond clair sur lequel on a peint des ornements d'un ton brun mat. Sur les exemplaires les plus soignés on remarque l'emploi d'un beau rouge presque vermillon qui est particulier à cette céramique et ne se retrouve pas ailleurs, si ce n'est sur quelques exemplaires chypriotes (*Vases du Louvre*, D30; Masner, *Vas. Wien*, n° 38; cf. *Revue arch.*, 1899, I, p. 3). Le décor consiste en cercles, bandes verticales quadrillées, ou horizontales et remplies de dents de loup, petites métopes en damiers, traits ondulés, etc. Certains exemplaires sont munis de figures en ronde-bosse, tête d'oiseau (*Lincei*, VI, p. 378, fig. 22), figurine rudimentaire debout sur le col (*id.*, fig. 21), masque humain appliqué contre l'anse (Masner, *Vas. Wien*, pl. 1, n° 38), têtes de félins dressées sur la panse (*Vases du Louvre*, pl. 29, D 20; *Not. Scavi*, 1898, p. 204, fig. 7). Une forme spéciale est celle que Jatta et Mayer (*Not. Scavi*, 1898, p. 203) appellent « sphagion » et qui ressemble aux grandes vasques de cuivre à larges rebords dont se servent encore aujourd'hui les femmes de Venise pour puiser l'eau (*Vases du Louvre, l. c.;* Patroni, *Ceramica*, fig. 14, 15; Mayer, *Not. Scavi*, 1898, p. 204). Cette forme se conserve tard et apparaît encore dans la catégorie dite messapienne (*id.*, p. 205). Il y a là un mélange intime d'éléments nationaux qui résident surtout dans les formes, et d'éléments étrangers qui sont plutôt venus des îles grecques et d'Asie que du continent. Nous avons cité la forme de l'ossuaire villanovien; il faut y ajouter l'anse cornue (*Louvre*, D 30; *Lincei*, VI, p. 381, fig. 25, 26; Masner, pl. 1,

n° 38; Mayer, *Not. Scavi*, 1897, p. 435, fig. 3; E. Gardner, *Catalog. vases Cambridge*, pl. 35, n° 229) qui est un trait spécifiquement national (ci-d. p. 289) et l'usage de recourber les pieds du vase en forme de pieds humains (*Louvre*, D 23; Gardner, *ibid.*) que l'on retrouve dans certains bronzes archaïques d'Italie (Petersen, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 10 et p. 4, fig. 1; *Monum. Inst.*, XII, pl. 3). Ce détail est à rapprocher aussi de meubles trouvés à Chypre (Perrot et Chipiez, III, fig. 631) et de vases égyptiens (de Morgan, *Rech. sur les origines de l'Egypte*, I, fig. 481). Comme nous l'avons déjà indiqué (p. 371), il est curieux de constater combien de choses dans la céramique de Sicile et de l'Apulie évoquent le souvenir de Chypre. La même remarque a été faite par M. Winter (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 240-241; cf. Orsi, *Rœm. Mitth.*, 1898, p. 364) qui l'explique par des apports phéniciens ayant servi d'intermédiaire entre cette île et les régions occidentales.

Est-ce le même style géométrique que nous trouvons dans les poteries provenant de Cæré? En général, il est tout autre et nous devons supposer qu'il s'est introduit par d'autres voies et par d'autres intermédiaires. En dehors de quelques exemplaires qui se rattachent directement au type des Iles et à la céramique chypriote (D 6 à 12), on sent qu'il est plus tardif et que, loin d'être la matière première du décor céramique, il se traîne dans les répétitions de formules figées et convenues; il est prêt à céder la place au décor plus vivant des zones d'animaux et des personnages. Dans la catégorie des vases à décor rouge sur fond blanc (ci-d. p. 363) dominent les dents de loup (*Vases du Louvre*, D 54, 56, 57, 58, 75; *Lincei*, IV, p. 262, 286, 288), rangées en arêtes à la base du vase, suivant une disposition qui n'apparaît en Grèce qu'après la période du Dipylon attique et dans

la catégorie béotienne qui l'imite (A 566), ou dans le type des Iles (A 290), mais qui est très ancienne en Egypte et en Phénicie (*Louvre*, pl. 3, nos 4 et 5, A 345 et suiv.). Elle dérive sans doute de l'imitation d'un calice de fleurs aux sépales séparés; un des plus anciens exemples grecs que j'en connaisse est un vase d'argile noire, trouvé en Egypte avec des poteries mycéniennes (*Journ. of hell. Stud.*, XI, 1890, pl. 14, n° 9). La position de l'arête renversée la pointe en bas (D 58) ou en double rangée (D 57; *Lincei*, IV, p. 288) paraît avoir un caractère plus spécialement ionien. Les zigzags parallèles, le damier, les quadrillés, le svastika, la grecque, les cercles concentriques (D 54, 73, 76; *Lincei*, IV, p. 262, 263, 269, 283) sont usités dans le style géométrique du continent; mais, comme ils existent aussi dans le géométrique des Iles, à Rhodes et à Chypre, il n'est pas besoin de voir là une action venue directement de l'Attique ou des régions voisines. Il en est de même de l'oiseau volant et du serpent en relief (D 58, 73) qui reportent d'abord nos souvenirs du côté de la Béotie (A 568, 572). Mais M. Bœhlau cite une œnochoé ionienne de Samos qui porte le serpent en relief (*Ion. Nekrop.*, p. 149, pl. II, n° 3; cf. *Jahrbuch*, 1886, p. 135, Camiros). Il faut se souvenir aussi que la plus importante des coupes phéniciennes importées en Italie, la coupe de Palestrina, est décorée sur tout le pourtour d'un serpent en relief (Perrot et Chipiez, III, fig. 563). Le lacet ondulé qui prend souvent sur les vases peints une forme serpentine (D 56) n'est pas autre chose qu'une variante de la même idée, et nous pouvons prouver par des exemplaires trouvés en Carie et en Egypte que les Ioniens en ont fait usage (Winter, *Ath. Mitth.*, 1887, p. 228; Fl. Petrie, *Tanis*, II, pl. 32). C'est encore en Ionie (*Tanis, ib.* et pl. 24; Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 87, fig. 38) qu'il faut reporter l'origine de la spirale imitant le chiffre huit (D 48) et le

cercle accosté de deux zigzags (D 39). En somme, dans cette persistance de quelques motifs géométriques il n'est rien qui n'appartienne au répertoire usité dans les îles et en Ionie, rien qui nous permette de croire à une influence venue directement de la Grèce continentale. Très rarement les représentations de personnages apparaissent dans cette catégorie qui est restée vouée aux combinaisons linéaires et aux zones d'animaux; dans ce cas même ce sont des formes ioniennes (le Centaure à jambes humaines) qui sont choisies de préférence par l'artiste (Orsi, *Lincei*, I, p. 810).

C. *Le style ionien* (Nos 100 à 229).

Le caractère ionien se précise beaucoup plus dans la seconde classe (ci-d. p. 364, B). Outre les représentations d'oiseaux et de poissons qui peuvent passer pour un legs mycénien (ci-d. p. 366; comme intermédiaires dans les pays grecs cf. *Jahrbuch*, 1888, p. 352), il faut noter le bouquetin paissant (*Vases du Louvre*, D 153), le cerf (*id.*, D 144), le cheval (*id.*, D 148), le lion à langue pendante, le taureau aux cornes de facture assyrienne, le griffon ou le sphinx (*id.*, D 149), la lionne à double corps (D 129, 131), dont nous avons déjà signalé la présence sur les poteries de bucchero (ci-d. p. 317). Les scènes développées avec personnages deviennent plus nombreuses et ne sont pas moins caractéristiques : c'est un combat naval (*id.*, D 150) dans lequel les navires ont une structure particulière, différente des bateaux représentés dans les peintures du Dipylon (cf. A 517), et où l'on reconnaît des formes orientales (C. Torr, *Ancient ships*, pl. 1 et 2); c'est une chasse au lion (D 150) dont la composition rappelle les grands bas-reliefs des palais de Ninive (Perrot et Chipiez, I, fig. 351 ; cf. les coupes en bronze de Ninive, Dumont et Chaplain, I,

p. 116). Il est plus rare d'y trouver des légendes mythologiques, comme la Chasse de Calydon, la Naissance de Minerve sortant du crâne de Jupiter (*id.*, D 151), qui peuvent dater d'une époque plus avancée.

Dans les peintures des grands vases que nous venons de citer, la technique seule suffirait à déceler un caractère nettement ionien. Ces vases d'argile rougeâtre assez épaisse sont recouverts d'un enduit lustré qui, originairement noir, tend à tourner ou tourne complètement au rouge : dans les deux cas la surface reste brillante et comme métallisée. Par-dessus, le céramiste a exécuté son sujet en couleur blanche, soit employée par plaques opaques, soit au trait, soit en pointillé, en réservant de place en place des parties du fond pour indiquer les musculatures à la façon rhodienne (ci-d. p. 145 ; cf. comme technique sur un monument ionien, le skyphos du Louvre, A 330 (1) dont l'intérieur est peint en noir avec un décor de fleurs blanches ; voy. aussi la céramique noire à décor blanc et rouge trouvée à Naucratis, *Journ. hell. stud.*, 1887, Atlas, pl. 79). On donne quelquefois à ces poteries le nom de « vases de Polledrara » (Karo, *De arte vasc.*, p. 21-25), parce qu'on a trouvé dans cette localité, près de Vulci, le plus remarquable produit de ce genre, une hydrie de forme grecque, portant des sujets peints en rouge, en bleu, en blanc jaunâtre, qui représentent Thésée tuant le Minotaure, Thésée et Ariane dans un char, Thésée et le chœur de danse, etc. (C. Smith, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 206, pl. 6 à 8). M. C. Smith a analysé les caractères de ce curieux monument et il a groupé autour de lui tous les produits céramiques apparentés qu'il considère comme fabriqués en Etrurie vers la fin du VIIe siècle, d'après des modèles qui sont surtout ioniens. Je m'associe entièrement à ses conclusions, mais je crois qu'il serait nécessaire 1° de ne pas vulgariser l'épithète de « Polledrara » qui a le

défaut de localiser avec trop de précision un genre de poterie qu'on trouve à Cervetri aussi bien qu'à Vulci; 2° de distinguer dans cet ensemble plusieurs subdivisions. Par exemple, l'hydrie de Polledrara avec sa riche polychromie en bleu, rouge, blanc ou jaune, ne ressemble pas aux grands pithoi de Cæré à décor blanc. D'autre part, les amphores d'argile noire du Louvre (C 617, 618) et sans doute aussi l'amphore de Cæré décrite par M. Helbig (Smith, p. 213) sont apparentées à l'hydrie de Polledrara par la polychromie, mais elles en diffèrent essentiellement par l'argile, qui est du pur bucchero (ci-d. p. 347). De même le bucchero de Naucratis (*Journ. hell. stud.*, 1887, pl. 79) diffère à la fois par certains côtés des amphores du Louvre et des pithoi de Cæré. Ces objections ont déjà été présentées par M. E.-A. Gardner (*Journ. hell. stud.*, 1889, p. 126 et suiv.). En réalité, il faudrait compter ici quatre ou cinq catégories, apparentées et liées entre elles, mais appartenant sans doute à des fabriques et à des époques différentes :

1° Grands vases de Cæré (argile rougeâtre et épaisse, couverte noire métallisée, décor blanc monochrome) ;

2° Vases de bucchero ionien (argile noire, décor en blanc et rouge) ;

3° Vases de bucchero étrusque (argile noire, décor en rouge, bleu, blanc ou jaune);

4° Hydrie de Polledrara (argile rougeâtre, couverte noire bien lustrée, décor en rouge, bleu, blanc ou jaune) ;

5° Amphores de Cæré (D 219, 220 ; argile rougeâtre, pas de couverte noire, décor en noir, rouge, bleu et vert).

L'introduction de couleurs aussi vives que le rouge vermillon, le jaune, le bleu, le vert, est dans la céramique grecque un cas tout à fait nouveau qui ne se renouvellera plus avant la seconde moitié du ve siècle,

avec la fabrication des lécythes blancs funéraires de l'Attique (Salle L). Bien qu'on ne l'ait pas encore remarqué, la retouche bleue ou verdâtre existe sur la coupe d'Arcésilas (chapeau du roi, tunique de l'inspecteur placé devant lui, tuniques et bonnets des deux serviteurs qui empilent des sacs à fond de cale ; voy. la planche en couleurs donnée par M. Babelon, *le Cabinet des Médailles*, pl. 12). On ne peut douter, étant donné le style de tous ces vases, que ce ne soit là un trait de la technique ionienne, empressée à revêtir ses vases de couleurs gaies et voyantes. Malheureusement elles étaient peu solides et adhéraient mal à l'argile. Ni le bleu, ni le rouge, ni même le blanc n'ont pu le plus souvent résister au temps et nous voyons aujourd'hui ces poteries sous un aspect de dégradation qui rend fort imparfaitement leur état primitif. La céramique grecque continentale n'est pas tombée dans le même défaut.

M. Smith a indiqué à quelles œuvres d'art il fallait s'adresser pour retrouver les modèles qui ont influencé les céramistes étrusques ; ce sont de beaux ouvrages d'orfèvrerie comme les bandes de métal repoussé trouvées dans la même tombe de Polledrara (*ibid.*, pl. 8), comme le coffret de Palestrina et le vase d'argent de Vétulonia (Martha, fig. 105, 107), comme le trésor de Vettersfelde (Furtwængler, *Der Goldfund von Vettersfelde*) ; ce sont de grandes peintures comme les fresques de la tombe Campana à Veies (Martha, fig. 282 à 284), ou les compositions plus savantes des plaques de terre cuite conservées à Paris et à Londres (Martha, pl. IV ; Murray, *Journ. hell. stud.*, X, p. 244, 248, et pl. 7). M. S. Reinach a mis en lumière le caractère ionien de ces peintures, comparées au style des sarcophages de Clazomène (*Rev. des études grecq.*, 1895, p. 172). Ajoutons les reliefs du seau d'ivoire de Chiusi, que l'on croit être une œuvre grecque et ionienne

(Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 119 et fig. 64), bien que quelques archéologues persistent à y voir un travail purement étrusque (Pellegrini, *Studi e materiali*, 1899, p. 90, note 7), et les plaques de bronze qui composent le char de Pérouse (Martha, fig. 347). Cet ensemble de monuments nous permet d'affirmer que, conformément à la règle si souvent énoncée, les céramistes n'ont rien inventé de ce que nous leur voyons exécuter : ils ont tout pris autour d'eux, soit à des modèles importés, soit à des œuvres locales exécutées par des artistes qui leur étaient supérieurs. Leur rôle s'est borné à accommoder ces motifs à leurs produits.

II. — Les vases à reliefs de style archaïque en Italie et en Sicile.

(Nos 230 à 356.)

On vient de voir que les vases peints archaïques d'Italie sont, en somme, une fabrication parallèle à celle du bucchero incisé, usant souvent des mêmes formes et des mêmes sujets, soumise aux mêmes influences, datant de la même époque. Il faut nous occuper maintenant d'une série qui constitue de son côté une sorte de pendant au bucchero à reliefs. C'est une série de grandes jarres ou hauts pithoi (voy. notre pl. III), et de grands plats à forts rebords, en terre épaisse et rougeâtre, que le fabricant a décorés d'ornements, d'animaux ou de personnages, soit par une estampille unique, plusieurs fois répétée et isolée, soit par une bande continue exécutée au moyen d'un cylindre roulant sur l'argile encore humide.

L'usage n'en a pas encore été fixé avec précision. La

taille remarquable de ces poteries (*Vases du Louvre*, pl. 2) évoque le souvenir des jarres colossales qu'on a découvertes dans les fondations d'une des cités troyennes (Perrot et Chipiez, VI, fig. 57) et qui servaient à conserver dans les habitations ou dans des magasins les graines, les légumes secs et les liquides. Telle a été sans doute leur destination dans la vie réelle. Mais, dans les nécropoles, on ne sait si elles servaient à enfermer le corps lui-même ou les cendres, comme c'est le cas pour beaucoup de tombes italiotes (Martha, p. 33; Orsi, *Not. Scavi*, 1895, p. 111; Milani, *Lincei*, 1896, p. 8 et suiv.), ou si elles contenaient simplement le mobilier funéraire (Milani, *Museo topogr.*, p. 65-66) et des provisions de bouche pour le mort.

Pour les plats, on prétend en avoir trouvé des exemplaires auprès des temples, où ils auraient servi aux cérémonies du culte (Kekulé, *Terracotten von Sicilien*, p. 52). Mais peut-être est-il plus simple de supposer qu'ils servaient en quelque sorte de soucoupes à ces gigantesques vases et recueillaient les liquides qui pouvaient en découler ou en suinter. Leur ornementation les met en rapport direct avec les pithoi. Il arrivait aussi, dans l'antiquité, que l'on se servît de plats ou de coupes comme de couvercles pour recouvrir un vase; le même ustensile servait de récipient quand on avait à verser le liquide (voy. les nombreux ossuaires villanoviens, recouverts d'une coupelle, Martha, p. 33; pour une époque plus rapprochée, cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 10 et p. 23, note 2; *Ornamentik der Villanova-Periode*, p. 6 et p. 21, note 9; *Mon. Lincei*, I, p. 822; *Ath. Mitth.*, 1897, p. 241-242).

Le Musée du Louvre possède, je crois, avec le Musée Grégorien et l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, la plus riche série qui existe de ces grands vases à reliefs. Ils sont tous entrés d'un coup avec la collection Campana et ont été trouvés à Cæré. Si la plupart sont dissémi-

nés dans les salles voisines (B et C), c'est que la place a fait défaut pour les concentrer ici. Mais ils forment une des parties les plus intéressantes des trouvailles faites dans cette localité étrusque (cf. *Museo Gregoriano*, I, pl. 2; Martha, *l'Art étrusque*, fig. 296). On en a trouvé d'autres à Corneto et à Veies (Birch, *Anc. Pottery*, II, p. 210; Dennis, *Cities and Cemet.* Introd., p. CVII). Ils sont rares en dehors de l'Etrurie. On en signale des fragments dans l'Italie méridionale (Lenormant, *Gazette arch.*, 1881-1882, p. 183; von Duhn, *Not. Scavi*, 1897, p. 358) et quelques-uns en Sicile (Kekulé, *op. c.*, p. 50-51, 55-56; Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 762). M. Lœschcke (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 43; cf. Martha, p 457) a voulu en conclure que la fabrique d'origine devait être cherchée en Sicile plutôt qu'en Etrurie, et peut-être à Syracuse, mais cette hypothèse est restée douteuse (cf. Kekulé, p. 52). Je crois, au contraire, que la nature volcanique de l'argile, dans les exemplaires de Cæré, dénonce leur parenté avec les grands vases à décor blanc que nous avons analysés. On retrouve même dans cette dernière série des formes un peu différentes, mais analogues, de pithoi et de plats à rebords (cf. D 159, 230 et suiv.). De plus, la peinture blanche qui caractérise le groupe précédent apparaît, plus dissimulée, sur les vases à reliefs : elle est placée, dans beaucoup de plats, sur le large rebord qui sert de base (D 298 et suiv.). Enfin, sur un de ces plats à reliefs, le blanc a été employé à exécuter un véritable motif de décoration, une large rosace à huit pétales (D 354; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 37). Par conséquent, je ne vois pas de raison sérieuse de séparer ces deux classes de céramique et de les répartir dans des régions différentes : on est porté à croire, au contraire, qu'elles ont été fabriquées toutes deux sur place, que ce soit à Cæré même, comme le suppose M. Pellegrini (*Studi e materiali*, 1899, p. 118) ou dans

quelque autre localité de l'Etrurie (Martha, p. 458).

Si nous considérons comme une production locale les pithoi et les plats de Cæré, il ne s'ensuit pas que nous y voyions une invention des Etrusques. Notre solution est identique ici à celle que nous avons adoptée pour le bucchero (p. 326) et pour la céramique peinte (p. 365). Les modèles sont venus du dehors; l'origine en remonte à une époque très reculée qui avoisine l'art mycénien; importés en Italie vers la fin du VIII[e] ou le début du VII[e] siècle, ils ont donné l'essor à une fabrication indigène. J'ai dressé à deux reprises dans des recueils différents (*Bull. corr. hell.*, 1888, p. 491; *Mon. publ. par l'Assoc. des étud. grecq.*, 1888, p. 43, pl. 8) la liste assez considérable des vases ou des fragments de vases à reliefs archaïques qu'on a recueillis dans les pays grecs, en dehors de l'Italie et de la Sicile. L'Asie Mineure y est représentée par Troie, Halicarnasse et Cnide; les Iles par Chypre, Rhodes, la Crète, Milo, Tinos, Kythnos, l'Eubée; la Grèce continentale par Mycènes, Tirynthe, Thèbes et Tanagre, Athènes, Eleusis, Corinthe, la Laconie (il faut ajouter des documents parus depuis : Mariani, *Mon. Lincei*, VI, pl. 12; Zahn, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 188; Pollak, *Ath. Mitth.*, 1896, pl. 5; Dümmler, *ibid.*, p. 229, pl. 6; voy. aussi l'étude d'ensemble de M. Pellegrini, *Studi e materiali*, 1899, p. 113-118). Il est donc certain que ce genre de céramique a été pratiqué par les ateliers helléniques, avant d'être introduit en Italie, et qu'il jouissait déjà d'une vogue considérable, quand les Etrusques s'en sont emparés. Par exemple, les pithoi de Crète décorés de Centaures (Fabricius, *Ath. Mitth.*, 1886, pl. 4), les grands vases de Béotie à frises d'animaux et à sujets mythologiques (Wolters, *Ephemeris arch.*, 1892, pl. 8 et 9), dont on peut voir un très beau spécimen récemment acquis au centre de notre Salle A (De Ridder, *Bull. corr. hell.*, 1898, pl. 4 à 6 *bis*, p. 439), montrent à

quel degré de perfection étaient parvenus dans ce genre les céramistes grecs.

En même temps, ces magnifiques poteries, par les détails de la technique, par le pointillé et par l'incision, par l'application d'*emblemata* juxtaposés, par la structure des anses ajourées, prouvent une fois de plus que le point de départ de toute cette céramique à reliefs est dans les œuvres de la métallurgie. Par suite, cette réflexion nous conduit à rechercher dans quel pays on a pu fabriquer en métal des pièces de taille aussi considérable et d'ornementation si savante, et nous sommes encore ramené du côté de l'Orient grec et de l'Ionie. Au début du VIIe siècle, le temple de Delphes commença à recevoir les offrandes fastueuses des souverains asiatiques dont l'empire côtoyait les provinces grecques et qui employaient eux-mêmes beaucoup d'ouvriers et d'artistes ioniens : c'est le roi de Phrygie, Midas, qui envoie un trône; c'est le fameux Gygès, successeur et meurtrier du roi de Lydie Candaule, qui, outre une quantité de présents en argent, fait don à la Pythie de nombreux vases d'or parmi lesquels six cratères qui pesaient trente talents (Hérodote, I, 14). Plus tard, un autre prince lydien, Alyatte (610-561), donne au même sanctuaire un merveilleux cratère, œuvre d'un Ionien, Glaucos de Chio, tout couvert de figures et d'ornements ciselés (Hérodote, I, 25; Pausanias, X, 16). On conçoit combien de pareils ouvrages, exposés aux yeux de milliers de pèlerins, devaient avoir de célébrité et exciter l'émulation des industriels grecs dans tous les centres céramiques. Quoi de plus tentant que de transformer en argile, d'imiter tant bien que mal ce que des artistes supérieurs avaient réalisé dans le métal ? Rien ne peut mieux donner l'idée, à mon avis, des Γύγαδες, comme furent appelés en Grèce les ex-voto de Gygès, que les grandes amphores à reliefs du musée d'Athènes et du Louvre.

Plus tard, au VIe siècle, la tradition des cadeaux magnifiques continua entre Crésus et Delphes (Radet, *la Lydie*, p. 217 et suiv.). C'est aussi pour Crésus qu'un orfèvre grec, Théodoros de Samos, fit la vigne à tige d'or et à grappes de pierres précieuses qui, sous le règne de Darius, ornait une chambre du palais de Suse (Hérodote, VII, 27; cf. Radet, p. 237 et 289). On voit quel rôle important joue dans l'histoire artistique de l'Ionie la technique du métal. Ces rapprochements nous autorisent donc à chercher de ce côté la patrie d'origine des grands vases à reliefs; nous y avons déjà placé celle du bucchero qui leur est si intimement apparenté (p. 325). Un des plus beaux documents de céramique à reliefs que je connaisse a tous les caractères d'une œuvre ionienne. Ce n'est pas un vase; c'est un fragment de plaque, conservé au Cabinet des Médailles de Paris, qui provient peut-être d'une corniche d'appartement ou de tombeau. On y voit un char à deux chevaux courant au galop, monté par un guerrier armé et son écuyer; le harnachement des chevaux surmonté d'une tête de griffon, leur forte encolure, l'aigle volant qui s'élance au-dessus d'eux, le casque à cimier bas du guerrier, la cuirasse de l'aurige ornée d'une fleur de lotus, les grands yeux ovales, le treillis de la caisse du char et les roues à huit rayons sont autant de détails spécifiques qu'on retrouve dans la céramique ionienne, par exemple sur les sarcophages de Clazomène et les vases cyrénéens; ajoutons-y la torsade qui borde en haut le tableau (Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. 4; cf. Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 493). On ne connaît malheureusement pas la provenance de ce morceau; mais il résume tout ce qu'on peut attendre de la céramique archaïque à reliefs, arrivée à son apogée dans la première moitié du VIe siècle.

Nous ne trouverons pas d'œuvres aussi complètes ni aussi savantes chez les céramistes d'Etrurie. Leurs

ambitions sont plus modestes. Leurs sujets se dissimulent sous des dimensions très restreintes et frappent peu les regards. Il faut les louer surtout d'avoir adopté une forme de grande jarre ovoïde, d'un galbe pur et élégant qui se prêtait merveilleusement à la décoration (voy. *Vases antiques du Louvre*, pl. 2). Elle existe aussi, plus petite, dans le bucchero (C 521 et suiv.) : c'est donc probablement un emprunt à la métallurgie gréco-ionienne. L'ornement en entrelacs qui y figure fréquemment (D 260, 264, etc.) se retrouve, en effet, sur des bronzes et des bijoux issus des ateliers orientaux ou ioniens (Montelius, *Civilisat. primit. en Italie*, pl. 3, n° 18 ; *Mon. Inst.*, X, pl. 39 *a*, n° 2; *Not. Scavi*, 1887, pl. 18). Les plats sont, nous l'avons dit, en rapport étroit avec les jarres par leur ornementation et les complètent probablement comme bases, au besoin comme couvercles.

Des deux procédés en usage sur ces vases, l'estampille isolée, formant des métopes juxtaposées (*Vases du Louvre*, pl. 36, D 254 à 265), et la bande continue exécutée au cylindre (*id.*, pl. 36 à 38, D 269 à 355), quel est le premier en date? Je pense que c'est le premier, mais il va de soi que les deux systèmes ont été ensuite pratiqués concurremment et que, par conséquent, tel vase à métopes (D 264) peut être plus récent que tel autre vase à zone cylindrée (D 269). Si nous recherchons ce qui se passe aux origines, il paraît probable que le céramiste a dû commencer par des modelés libres et séparés de petits bas-reliefs, qu'il a soudés ensuite avec de la barbotine sur la panse du vase : c'est ainsi que sont exécutés les pithoi de Crète et les grands vases à reliefs de Thèbes (voy. l'exemplaire de la Salle A). L'idée du poinçon est venue ensuite, parce qu'elle épargnait au fabricant la peine d'exécuter, chacun à part, des types qui se répétaient uniformément, comme les files d'animaux. Enfin, en dernier

lieu, on a dû trouver l'emploi plus rapide et plus commode encore du cylindre qui, avec une petite gravure de deux ou trois figures, permettait d'exécuter une bande continue, donnant l'illusion d'une vaste composition, liée et agencée. On remarquera que l'un et l'autre de ces deux derniers systèmes supposent des relations intimes et suivies avec les populations orientales, chez qui le cachet et le cylindre gravés étaient d'un usage journalier (Milchhœfer, *Anfænge der Kunst*, p. 228).

C'est ainsi que logiquement le progrès a dû se faire, et, en effet, l'estampille apparaît bien des fois sur des monuments fort anciens, en Italie comme en Grèce (Montelius, *Civ. prim.*, pl. 58, n° 10 *a*, pl. 87 ; cf. *Not. Scavi*, 1887, pl. 16, n° 7). Mais les deux procédés se trouvent déjà réunis sur des poteries d'un aspect archaïque (Martha, fig. 297 ; cf. Pasqui, *Not. Scavi*, 1896, p. 482, 487), ce qui prouve que tous deux ont été pratiqués à une date reculée qu'on peut placer dès le début du VIIe siècle ou la fin du VIIIe.

Pour l'ensemble des grands pithoi et plats de Cæré, la date proposée autrefois par Lenormant (*Gazette arch.*, 1879, p. 108), le dernier quart du VIIe siècle, est un peu trop basse. S'il est exact qu'on en ait trouvé dans la tombe Regulini avec des coupes phéniciennes (Dumont et Chaplain, I, p. 190), il faut remonter sans doute au début de ce siècle pour le point de départ de la fabrication étrusque. Elle devait être encore florissante au VIe (cf. Lœschcke, *Arch. Zeit.*, 1881, p. 40) et j'en trouve une preuve au Musée même dans trois petits lits funéraires avec des représentations du défunt étendu sur le couvercle ; sur le soubassement du lit, le céramiste a estampé dans l'argile molle des figures d'homme couché, d'hippocampe, de fauves dévorant une proie, qui se retrouvent presque identiques sur les plats de Cæré (*Vases du Louvre*, D 332, 340, 341). Or,

le style des personnages couchés ne peut pas remonter plus haut que le milieu du VIe siècle.

Les sujets choisis par les fabricants sont toujours ceux qui rappellent l'Orient et surtout l'Orient hellénique. Palmettes et boutons de lotus (*Vases du Louvre*, pl. 36, D 272), sphinx et griffons (*id.*, D 254, 256, 260, 264), tête d'animal surmontant un double corps (D 259), cheval (D 258, 262), files d'animaux paissant et de fauves (D 269, 274, etc.). Tels sont les sujets qui reviennent le plus fréquemment et sur lesquels nous n'avons plus à insister, puisqu'ils sont les mêmes que ceux des buccheri incisés et des vases peints archaïques de l'Italie. Il faut ajouter, comme l'a montré M. Pellegrini (*Studi e materiali*, 1899, p. 113-118), que l'industrie céramique avait, d'autre part, appliqué ce décor à l'ornementation des maisons et des chambres funéraires, au moyen de grandes plaques et de corniches courant tout autour des parois. Ce que nous voyons sur les vases n'est qu'une réduction à petite échelle de ces reliefs. Joignons-y l'industrie des ex-voto religieux, sous forme de plaquettes estampées qu'on disposait dans les temples (Waldstein-Hoppin, *American Journal of arch.*, 1898, pl. 1 et 2, p. 173).

Parmi les scènes qui comportent, avec des personnages, un art de composition un peu plus savant, nous signalerons la chasse au lièvre (*Vases du Louvre*, pl. 38, D 345, 348) qui vient aussi d'Orient puisqu'on la trouve sur les coupes en bronze de Ninive (Dumont et Chaplain, I, p. 116), la chasse au sanglier (D 336), les combats de cavaliers (D 290), les courses de chars (D 294, 295, 296), la Niké ailée courant (D 355), qui font partie du répertoire en usage sur les sarcophages de Clazomène et les coupes cyrénéennes. Je noterai les types particuliers de l'hippocampe (D 340, 341), du dieu marin à queue de poisson (D 294), du Centaure à jambes humaines (D 264, 265); ils se retrouvent sur un monument ionien comme

le char de Pérouse (Martha, fig. 347) et sur des ivoires sculptés qui pourraient être aussi des œuvres gréco-orientales (Martha, fig. 206; *Monum. Inst.*, X, pl. 38 *a*; Bœhlau, fig. 64). Les beaux bijoux de Rhodes, exposés dans la Salle A, suggèrent aussi toutes sortes de comparaisons avec ces zones cylindrées par la similitude du style, des ornements, des animaux et des figures (cf. Saglio, *Dict. des antiquités*, II, fig. 926, 930, 933, 935; III, fig. 1285; voy. aussi les moules à bijoux du Musée d'Oxford, *Journ. hell. stud.*, 1896, p. 323-333).

En résumé, comme dans le bucchero, comme dans les vases peints, nous discernons surtout ici des influences ioniennes dont le principal véhicule a été l'art de la métallurgie. Nous reconstituons par ces images tout un ensemble étrusco-ionien, où revit la physionomie exacte de la vieille civilisation de l'Italie au temps des premiers rois de Rome.

DESCRIPTION

I. — Vases peints.

A. *Style mycénien* (voy. ci-d. p. 365).

D 1-4. — Poteries mycéniennes, du genre appelé « vase à étrier » (ci-d. p. 87). Importations dont la date peut remonter plus haut que l'an 1000 avant notre ère. Ce sont les plus anciens documents qui attestent des relations entre l'Italie et les centres grecs (ci-d. p. 359). Mais remarquons bien que ceux dont la provenance est connue ont été rapportés de l'Italie méridionale et ne font pas partie des trouvailles étrusques.

D 5. — Œnochoé de forme particulière, très répandue à l'époque mycénienne, en particulier à Santorin (cf. A 262). Mais cet exemplaire ne remonte sans doute pas à une époque aussi reculée. Il est en terre rougeâtre, revêtu extérieurement d'un engobe blanc sale sur lequel on a peint en couleur noir mat tournant au rouge. C'est une simple dérivation de la céramique de Santorin. Les fouilles de Narce, en Etrurie, ont fait connaître des vases de cette forme dans des tombes à fosse du VIIe siècle (Barnabei, *Mon. Lincei*, IV, p. 249, fig. 111 ; cf. VI, pl. 10, n° 23). Les exemplaires trouvés à Marseille (Dumont et Chaplain, II, p. 120) pourraient n'être que du VIe siècle, s'ils ont été importés par les Ioniens de Phocée (Bœhlau, *Ion. Nekr.* p. 64). Néanmoins l'exemplaire du Louvre me paraît encore très archaïque et a pu arriver beaucoup plus tôt en Italie. Il ne fait pas partie des découvertes de Cæré, et l'on ne sait pas dans quelle région de l'Italie il a été trouvé.

B. *Style géométrique* (voy. ci-d. p. 368).

D 6-15. — Série de petits vases de style géométrique primitif, qu'on peut considérer aussi comme des importations venues des îles à une époque ancienne, en particulier de Chypre (cf. A 85, 87, 134, 291). On a vu, dans les pages précédentes, combien de fois l'influence de Chypre s'est manifestée dans les produits venant de l'Italie méridionale. Ceux-ci n'ont pas de provenance italiote définie.

D 16-17. — Œnochoés se rapprochant du type géométrique de la Grèce continentale (cf. A 511, 513) par les quadrillés, les boutons saillants sur la panse, la technique générale. Elles peuvent rentrer dans la série

des importations anciennes, mais la provenance exacte n'en est pas connue.

D 18. — Amphore que sa structure, ses anses plates et coudées à angle droit, son décor curviligne, issu du mycénien, permettent aussi de comparer avec certains produits de Chypre (cf. A 100). C'est sûrement une importation ionienne, car M. Paton a trouvé près d'Halicarnasse, en Carie, une amphore de style très semblable (*Journ. hell. stud.*, 1887, p. 69, fig. 6; cf. aussi Karo, *De arte vasc.*, pl. II, n° 3, pour la persistance du motif en demi-cercles concentriques).

D 19-31. — Vases de style géométrique, trouvés dans l'Italie méridionale, et particulièrement aux environs de Canosa, en Apulie. L'importance de cette série indigène a été démontrée ci-dessus (p. 372). On remarquera ici, sur les originaux, la fine exécution du n° 30 qui peut rivaliser avec les plus beaux produits de la Grèce dans le genre géométrique, la structure toute particulière des anses (nos 22, 23, 24, 25, 27, 28, 31), les trous de suspension dans les anses (21, 23, 31), l'abondance du rouge vif (19, 20, 24, 25, 29, 30), les svastikas (21, 26), les vases en forme de vasques (19, 20), les têtes de félins en relief (20) qui sont à comparer avec le décor de l'hydrie ionienne de Polledrara (*Journ. hell. stud.*, 1894, pl. 6, fig. 4), les pieds recourbés de forme humaine (23), tous les détails imprévus et un peu baroques qui, en rapprochant encore cette céramique de celle de Chypre, lui donnent une physionomie très originale.

D 32. — Coffret cinéraire, en forme d'habitation dont la toiture est ornée de têtes de béliers et d'oiseaux. Une petite ouverture quadrangulaire, pratiquée sur une des pentes du toit, permettait d'introduire dans le récipient les cendres du mort. Nous avons étudié (p. 367) la série

nombreuse à laquelle appartient ce curieux meuble d'argile. C'est un des rares exemplaires qui proviennent du sud de l'Italie. En général on les trouve dans le Latium et en Etrurie. La même Salle contient des coffrets d'époque plus tardive, ornés de bas-reliefs, de frontons avec des personnages en acrotères ou couchés sur des lits funéraires, qui montrent la persistance de cette tradition jusqu'à la pleine floraison de l'art étrusque.

D 33-39. — Grandes amphores de forme très pansue, avec un col court et de petites anses rondes (cf. Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 23, fig. 16, et p. 144). Le décor sur la panse consiste en simples cercles noirs. Sur le col, un ornement composé de deux cercles concentriques accostés de deux zigzags verticaux constitue comme une marque de fabrique qui permet d'attribuer à ces poteries une provenance ionienne (cf. Bœhlau, p. 87, fig. 38). En effet, des fragments de jarres semblables, avec le même ornement, ont été recueillis à Daphnæ (Fl. Petrie, *Tanis*, II, pl. 24, n° 9, et pl. 32, n° 5), centre grec installé dès le VIIe siècle dans le Delta du Nil (voy. plus bas p. 492). Ces vases faisaient donc partie des marchandises que les villes de la confédération ionienne envoyaient dans tous les comptoirs ouverts à leur commerce, en Etrurie comme en Egypte. Nous avons là une preuve indubitable des relations établies entre les Etrusques et les Grecs d'Ionie. Ce qui rend les amphores du Louvre plus précieuses encore, c'est que trois d'entre elles portent des inscriptions dont la nature confirme les précédentes conclusions. Ce sont des noms de possesseurs (non pas de fabricants, car le nom est gravé à la pointe après la cuisson). Les deux premiers (D 33 et 34) sont des noms grecs, Μύρμηξ, Πεϱαδός. Le troisième (D 35) paraît être un nom étrusque, d'après la lecture de M. Bréal

(*Vases du Louvre*, p. 36); il aurait donc été apposé par l'acheteur après l'arrivée du vase en Italie. M. Furtwaengler préférerait y voir un nom grec, comme les deux autres, avec l'emploi du gamma et du lambda attico-chalcidien (*Berl. philolog. Wochenschrift*, 1890, p. 918; *Deutsche Litteraturzeitung*, 1897, p. 1951); mais on aboutit à un nom si étrange, Λασαργάδο(υ), qu'il est difficile de lui trouver une physionomie hellénique. Au contraire, la formule λαδο = larth (avec un P analogue à un Δ) se trouve à plusieurs reprises dans les inscriptions étrusques (*Corp. inscr. etrusc.* de Danielsson et Pauli nos 485, 491). Enfin le tracé de cette inscription est tout différent de celui des deux précédentes, remarquables par la finesse et la longueur de l'incision (comparez un fragment de Daphnæ, *Tanis*, II, pl. 24, n° 11), et il se rapproche au contraire de l'écriture des inscriptions étrusques gravées sur les amphores D 168 à 170.

D 40-48. — J'attribuerai de même à des importations ioniennes, venues par mer dans le port de Cæré, cette série d'amphores, de forme plus allongée, aux anses plates, ornées sur l'épaule ou sur le col d'un ornement en forme de huit couché. Un vase pareil, avec le même ornement, a été trouvé à Daphnæ (*Tanis*, II, pl. 32, n° 5). Un autre, de Rhodes, porte comme D 33, 34, une inscription en alphabet ionien (*Jahrbuch*, 1886, *Anzeiger*, p. 149, n° 2938). M. Lœschcke (*id.*, 1891, *Anz.*, p. 18) a indiqué Milet comme le centre d'exportation possible de toutes ces amphores. Nous verrons plus loin (p. 498) qu'il ne nous paraît pas utile, dans l'état actuel de nos connaissances, de désigner une ville d'Asie Mineure plutôt qu'une autre. Le fait essentiel est de constater la provenance ionienne. Les applications de blanc et de rouge pour faire les cercles de la panse confirment cette opinion.

D 49. — Amphore analogue aux précédentes, avec l'ornement en ligne serpentine (*Schlangenlinie* des Allemands) qui est encore de provenance ionienne (cf. Bœhlau, p. 144 et ci-d. p. 376).

D 50-51. — Amphores de style géométrique à anses minces et rondes. Nous entrons dans une série que l'on peut croire, d'après l'argile et d'après la couleur, faite en Etrurie à l'imitation de modèles grecs et surtout ioniens. Sur l'ornement en arêtes lancéolées, entourant la base, voy. ci-d. p. 375.

D 52-57. — Amphores de style géométrique à anses plates et creusées d'un sillon dans le milieu. Les arêtes sont disposées autrement, en dents de loup sur la panse ou sur le col, souvent retournées la tête en bas (54), quelquefois opposées en double rang (53). La forme élancée qui est fréquente et les anses plates indiquent un modèle métallique et ionien, analogue à celui qui a formé le bucchero et plus tard l'amphore nicosthénienne (ci-d. p. 319). Nous voyons dans ce groupe apparaître les zones d'animaux : ce sont surtout de gros poissons, décor qui nous ramène encore vers l'Egypte (voir dans la Section égyptienne, Salle des dieux, vitrine des bijoux, les coupes d'or et d'argent avec poissons nageant), vers la Phénicie (au Louvre, coupe de terre émaillée avec gros poisson nageant dans l'intérieur), vers Chypre (*Revue arch.*, 1899, I, pl. 4), et que nous avons déjà remarqué sur des vases de bucchero (C 68, 553). La forme d'une de ces amphores (D 57) est presque celle de la *situla* égyptienne dont nous connaissons des similaires à Daphnæ (*Tanis*, II, pl. 25, 26, p. 62; Dümmler, *Jahrbuch*, 1895, p. 35, 46). Il est même possible que ce dernier exemplaire appartienne aux produits importés du dehors, tandis que les autres sont plutôt de fabrication locale. On remarquera sur le n° 56

comme la ligne ondulée a repris ici sa véritable signification serpentine.

D 58-71. — Œnochoés apparentées aux amphores précédentes : c'est le même système d'ornementation. Le serpent figure en relief sur D 58 et permet de reconstituer la physionomie de l'élégant modèle métallique qui l'a inspiré. Sur d'autres, c'est un simple filet ondulé (59, 60, 61). La combinaison de deux filets ondulés forme un entrelac particulier (62) que recueilleront plus tard des céramistes attiques comme Nicosthènes et Exékias (Salle F). On lit sur deux de ces poteries (70, 71) la même inscription étrusque qui doit donner le nom du possesseur.

D 72-76. — Dans la même série des œnochoés vient prendre place le décor en zones d'animaux. Ce sont parfois des dessins tout schématiques où il est difficile de reconnaître un animal, chien courant (72), oiseau (74). D'autres sont plus soignés : nous y retrouvons les motifs connus de l'oiseau volant (73), des poissons (76).

D 77-84. — La forme d'œnochoé précédente, au col long, à l'anse étroite, paraît empruntée au répertoire géométrique du continent. Celle-ci, plus trapue et plus basse, avec une anse souvent divisée en plusieurs côtes saillantes, dérive plutôt des formes usitées à Rhodes et dans les pays ioniens; les détails métalliques, comme le rivet à la jointure du col et de l'anse, comme le cercle saillant à la base du goulot, y sont fortement accusés. C'est celle-ci surtout qui a été adoptée dans le bucchero (C 132-176), d'où l'autre est complètement absente. C'est aussi celle qui est devenue classique chez les Attiques et les Grecs du continent.

D 85-91. — Même développement de motifs géo-

métriques, de lignes ondulées, de zones d'oiseaux schématiques, de poissons, sur une série de petits cratères ou pithoi qui représentent une forme très populaire en Étrurie. Ils y figurent sous toutes les formes, colossales, moyennes, petites, en bucchero et en argile peinte.

D 92-94. Même ornementation appliquée à la grande coupe à pied et sans anses, autre forme essentiellement nationale en Italie (ci.-d. p. 332).

D 96-133. — Nous pouvons passer rapidement sur cet ensemble. Il n'a d'autre utilité que de montrer l'application du même décor peint à toutes les séries dont les formes nous étaient déjà connues par le bucchero : coupes à dents saillantes (96-99), skyphos à deux anses (100-104), coupes plates (105-109), cyathos (111), aryballes tubulaires (112-115), lécythes (116-122), cratères, etc. (123 et suiv.)

D 134-135. — Mettons à part deux petits lécythes avec inscriptions, où M. Bréal a cru reconnaître des mots de la langue osque, désignant peut-être des onguents ou des condiments autrefois enfermés dans ces fioles (voy. *Vases du Louvre*, p. 39).

D 136. — Bouchon de vase (?) en forme de tête de griffon, qui nous amène à la série ionienne.

C. *Style ionien* (voy. ci-d. p. 377).

D 137-151. — Nous abordons une catégorie où les influences gréco-orientales ne se réduisent pas à quelques traits épars, mais où le style tout entier, les sujets et la technique sont imprégnés des principes de l'art ionien. Les pages qu'on a lues plus haut (p. 377 et suiv.)

nous permettront de n'insister ici que sur les détails typiques.

Une remarque préalable porte sur l'aspect très variable de ces vases. Dans les uns, le noir du fond semble très bien conservé, les figures se détachent nettement ; dans d'autres, les sujets se perdent sur le fond brouillé de tons noirs bleuis et rougeâtres. C'est cependant sur ces derniers qu'il convient d'étudier le style et la technique des céramistes de Cæré. Comme l'a dit F. Lenormant (*Gaz. arch.*, 1881-1882, p. 201), qui en 1879 a rapporté au Louvre les deux exemplaires les plus précieux de cette série (D 150, 151), les autres vases entrés en 1863 avec la collection Campana « ont été défigurés et déshonorés de la façon la plus fâcheuse par les restaurateurs du marquis Campana, qui les ont couverts de repeints à l'huile, exécutés avec une incroyable inintelligence ». Le fait est malheureusement exact ; il s'applique aussi à quelques vases de la catégorie géométrique (comme D 53) et à plusieurs amphores étrusco-ioniennes de la Salle E. Je ne crois pourtant pas, comme le supposait Lenormant, que les repeints aient été faits à l'huile, car ils céderaient à des substances comme la térébenthine. Malgré tous les essais que nous avons faits au Louvre et malgré nos efforts, nous n'avons pas pu entamer ces tons, sans risquer de détériorer l'argile elle-même. Je crois qu'après restauration, il y a eu une véritable cuisson qui a incorporé les couleurs dans la terre. C'est pourquoi nous avons préféré laisser les choses en l'état, quitte à en prévenir nos lecteurs. Dans la série des grands pithoi et cratères on ne se fiera qu'aux n[os] 143, 144, 150, 151, pour étudier les détails de technique. Toutefois il est vraisemblable que dans les autres vases les malencontreux opérateurs ont respecté autant que possible les contours des figures et se sont contentés en général de refaire le fond.

Le décor est purement linéaire sur les nos 137 à 141. Il comprend des dents de loup quadrillées (139) que nous connaissons déjà par la série précédente (54), des palmettes dites phéniciennes (140, 141) et des entrelacs (139) qui appartiennent au répertoire de la métallurgie gréco-orientale (voy. le vase d'argent de la tombe del Duce, *Not. Scavi*, 1887, pl. 18; cf. *Mon. Inst.*, X, pl. 39 *a*, n. 2; Rayet-Collignon, *Céramique*, fig. 29; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 18), la torsade (138) qui est d'origine chaldéenne et devenue populaire dans la céramique rhodienne et ionienne (ci.-d. p. 139). Le plus bel exemplaire de ce groupe que je connaisse est un pithos conservé au Musée Fol de Genève; il est très analogue à D 140, 141, mais dans un état de conservation à peu près parfait.

Le décor en zones d'animaux commence avec D 142, 143. Les invraisemblables volatiles au corps efflanqué, à la queue démesurée, que nous voyons sur ces vases, montrent comment s'est stylisé le motif grec des oiseaux passant sous l'empire du goût italiote. Depuis la période de Villanova, c'est sous cette forme allongée et déformée que l'oiseau a été représenté de préférence par les artistes indigènes, soit dans l'industrie du métal, sur la vaisselle de bronze, les fibules, les armures, les mors de chevaux, les seaux, etc. (Gsell, *Vulci*, p. 276-277; Montelius, *Civ. primit.*, pl. 5), soit dans la peinture (Barnabei, *Lincei*, IV, p. 281, 283; *Not. Scavi*, 1896, p. 480). Il est intéressant de constater que les mêmes oiseaux, d'un dessin si conventionnel, figurent en relief sur un vase acquis à Alep, en Syrie (Chantre, *Mission en Cappadoce*, p. 194, fig. 172). Les poissons (143) sont beaucoup mieux traités; le motif, venu probablement d'Egypte et de Phénicie (ci-d. p. 395), a passé par des intermédiaires chypriotes (*Revue arch.*, 1899, I, pl. 4), mycéniens (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, nos 63, 415) et grecs (Perrot et Chipiez, VII, fig. 92),

avant d'arriver en Etrurie. Le mélange étrange de poissons nageant autour de quadrupèdes (144) existe sur un vase de style primitif et probablement ionien trouvé à Milo (Pollak, *Ath. Mitth.*, 1896, p. 216; cf. aussi la divinité entourée de poissons sur un vase de Béotie, Wolters, *Ephemeris arch.*, 1892, pl. 10). Les proportions particulières et très allongées des animaux (D 144, 145) sont typiques pour toute cette école de peinture (cf. *Not. Scavi*, 1896, p. 481; *Mon. Lincei*, IV, p. 268); elles existent également dans les œuvres de métal (Montelius, *Ital.*, pl. 49, 55) et dans la grande peinture à fresque (Martha, fig. 282 à 284). Les motifs répétés du cerf, du bouquetin paissant, du taureau, sont familiers à la céramique de Rhodes et d'Ionie. Les grands sphinx, habillés d'une draperie qui pend par devant comme une sorte de tablier (146), paraissent un détail spécifique des monuments ioniens (Karo, *De arte vascul.*, p. 29). Bien que défigurée par les restaurations, la scène de chasse au lion (147) rappelle les sujets chers aux artistes assyriens dans la décoration des palais ninivites.

La série qui précède se compose de grands pithoi dont la forme de couvercle à arcades (146) nous est connue par des spécimens d'*impasto* italiote fort anciens (C 12). Nous rangeons à la suite les grands cratères, portés sur de petits pieds (148, 151) ou sur une base ronde (149, 150), qui ne sont qu'une variante du type précédent, car on y retrouve le même couvercle et le même décor d'oiseaux schématiques (149). Le lion tirant la langue, le taureau à cornes posées en croissant sur la tête (149), le griffon, le cheval entouré d'oiseaux (148) sont des motifs connus, dont nous n'avons plus besoin de marquer le caractère oriental ou ionien. Une composition beaucoup plus nouvelle et plus intéressante attire l'attention sur le vase (150) qui représente deux navires

chargés de rameurs et de soldats aux prises dans un combat naval. Au premier abord, on peut penser à une influence venue du Dipylon attique où les scènes de batailles sur mer sont fréquentes (*Vases du Louvre*, A 517, 525 à 532). Mais en examinant la structure des navires, l'un terminé à l'avant en grosse tête de poisson d'où sort une longue lance, l'autre en corps de canard ou de cygne, tous deux aux formes lourdes et arrondies, on reconnaît un genre de vaisseaux dont les modèles croisaient plutôt sur les côtes de Carie et de Syrie que sur celles de Grèce (Cecil Torr, *Ancient Ships*, pl. 2 et 3). En publiant ce vase trouvé avec le suivant (151) sur le terrain de La Bedia, à Cervetri, dans la partie ancienne de la nécropole qui contenait les fameuses tombes Regulini-Galassi et Campana, F. Lenormant fait remarquer que certaines monnaies archaïques de la côte carienne, celles de Cnide et de Samos, reproduisent des proues de navire analogues (*Gazette arch.*, 1881-1882, p. 200). L'introduction de ce sujet en Italie doit remonter à une époque assez ancienne, comme en fait foi une curieuse dalle sculptée de la nécropole de Novilara, près de Pesaro (*Mon. Lincei*, VI, p. 98, fig. 3 *a*; cf. ci-d. p. 300). Au revers du même vase, le sujet du chasseur en char, poursuivi par un lion qui pose la patte sur la caisse du véhicule, est un souvenir très précis des compositions assyriennes. L'autre cratère rapporté par F. Lenormant (151) nous transporte dans un cycle plus hellénique et plus classique avec la Naissance de Minerve et la Chasse du sanglier de Calydon. Il n'est pourtant pas nécessaire d'imaginer que l'art continental ait suggéré au céramiste étrusque le choix de ces sujets ; car, d'une part, le culte de la grande déesse était commun aux Ioniens d'Asie comme à ceux d'Athènes et, d'autre part, le mythe de Calydon figure sur un bronze de style ionien (Martha, fig. 347) ; par conséquent la source d'inspiration peut

rester la même que sur les précédentes poteries. De plus, les deux grands lions affrontés du revers précisent le caractère gréco-oriental de la décoration. Nous avons déjà signalé (p. 365) l'intérêt capital de l'inscription étrusque placée au-dessus de l'anse. Quel qu'en soit le sens, on peut affirmer, puisqu'elle est peinte et cuite avec le reste, qu'elle a été apposée par le fabricant lui-même et non par un acheteur. Ce vase et toute la série dont il fait partie sont donc de fabrication étrusque.

D 152-157. — Amphores, œnochoés, vases plus petits, de même technique. Bien que le fond ait plus uniformément tourné au rouge, il n'en est pas moins vrai qu'originairement le dessin était tracé en blanc sur une couverte noire. D'ailleurs les mêmes différences de teintes s'observent dans les grands vases (cf. 150 et 151). Les motifs sont connus : cercles et arêtes lancéolées (152), souvenirs du mycénien, dessins curvilignes, crochets, mêlés à des guirlandes de lierre de type ionien (155, 156), bouquetins paissant (153), etc. Le dessin en pointillé blanc est remarquable sur ces exemplaires (cf. Karo, *op. l.*, pl. 2, n° 3). Il est emprunté à la technique du métal (Karo, p. 29; Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 459); il représente comme dans le bucchero (C 68, 551 et autres) le picotis par lequel le graveur sur métal s'efforçait d'indiquer les détails intérieurs de sa figure, ou bien le granulé saillant qui remplissait le même office dans l'orfèvrerie mycénienne et ionienne (*Not. Scavi*, 1887, pl. 16, n° 1; *Museo italiano*, 1888, p. 838; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 21; S. Reinach, *Bull. corr. hell.*, 1897, pl. 1; Saglio, *Dict. des antiq.*, fig. 934-936). Il a passé de très bonne heure dans la céramique mycénienne (Furtw. et Lœsch., *Myk. Thongef.*, pl. 3, n° 12 *a*; *Myk. Vas.*, n°s 142, 261, 405, 407, etc.; Schlie-

mann, *Tirynthe*, pl. 14, 17). Nous verrons (Salle E) que les Ioniens, les Corinthiens, les Béotiens, même les Attiques, ont conservé longtemps l'usage de ce pointillé pour souligner les jointures, les contours des ailes, etc. (Wide, *Jahrbuch*, 1897, pl. 7, p. 198; Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 43, 50, 71). M. Couve (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 460) fait très bien remarquer que l'analogie est complète avec le picotis destiné à imiter le pelage des animaux sur les grands vases de Béotie à reliefs, dérivés eux-mêmes de la métallurgie (voy. Salle A, amphore de Persée tuant la Gorgone).

D 159. — Bien que cette pièce ne soit pas un vase, elle sort des mêmes ateliers céramiques et offre beaucoup de rapports avec les grands plats (ci-d. p. 382). C'est un acrotère en forme de disque rond, portant au centre une tête de Gorgone tirant la langue (la peinture a été malheureusement restaurée). Le long chéneau qui le termine et se soude à la partie inférieure du disque recouvrait l'arête du toit dans une construction probablement funéraire. On comprendra très bien la forme et la destination de ce monument, en le comparant au grand disque de terre cuite peinte qui surmontait le toit de l'Héraion d'Olympie (Perrot et Chipiez, VII, p. 543, pl. 46; cf. Benndorf, *Jahreshefte* de Vienne, II, p. 8, fig. 7). C'est un morceau précieux et rare de l'architecture à décor céramique (diam. du disque 0 m. 59; longueur du chéneau (brisé) 0 m. 44; diam. 0 m. 31). On remarquera, sur le plat du rebord, la grecque de forme ionienne en dents accostées de points; la même grecque existe sur le diadème de l'Aphrodite phocéenne du Musée de Lyon (*Gazette arch.*, 1876, pl. 21). Dans le passage qui mène à la Salle E le visiteur verra une série importante d'acrotères ornés de reliefs, de masques et de têtes, qui décoraient aussi les parties hautes des édifices et où revient

fréquemment le type de la Gorgone, auquel on prêtait une vertu prophylactique.

II. — Vases à figures modelées.

D 160-167. — Nous retrouvons ici en argile ordinaire différentes catégories que nous avons déjà vues en bucchero : un fragment de lébès à têtes de griffons (160; cf. C 715), des urnes cinéraires avec couvercles en forme de têtes humaines (162 et suiv.; cf. C 722) qui sont des productions locales et dont nous avons expliqué plus haut l'intérêt (p. 351-353). Les accessoires de style primitif et sauvage qui sont prêtés à 162 sont d'une authenticité douteuse (voy. *Vases du Louvre*, p. 41); mais les trous percés dans le nez et dans les oreilles de 165 pour y placer des bijoux prouvent l'existence de certaines modes barbares dont on trouve la trace dans les pays phéniciens (voy. le masque carthaginois de la Salle A, *Terres cuites*, n° 103; Saglio, *Dict. des antiq.*, fig. 4002). Ces figures servent surtout à marquer l'évolution de la sculpture étrusque depuis une époque archaïque qui pourrait remonter au VIIe et au VIe siècle (162 à 165) jusqu'à une date basse, qui serait voisine du Ve et même du IVe siècle (166, 167). Elles attestent la persistance d'un rite religieux qui, en exigeant la ressemblance des traits du défunt, a conduit les sculpteurs à étudier la nature de très près et a fort encouragé l'art du portrait (ci-d. p. 353).

Au contraire, le flacon à parfums (161) en forme de divinité pressant contre sa poitrine un oiseau (Aphrodite?) peut être considéré comme une importation rhodienne (cf. A 390).

III. — Vases à inscriptions étrusques.

D 168-173. — Ces inscriptions sont gravées ou peintes en noir (après fabrication) sur la panse du vase. Les poteries devaient contenir les cendres du mort et, dans ce cas, il est probable que nous avons affaire à des formules funéraires. Si peu qu'on lise l'étrusque, on peut penser, par comparaison avec les monuments similaires qui portent des inscriptions latines, qu'en général on a inscrit un nom propre, suivi souvent du nom du père et quelquefois d'un nom de localité (patronymique et ethnique). Pour l'étude spéciale de cette épigraphie on se référera au *Corpus inscriptionum etruscarum* de Danielsson et Pauli. Cf. ci-d. p. 333, 337, 396, 397, les autres inscriptions étrusques (*Vases du Louvre*, p. 29, 36-42).

IV. — Vases sans décor.

D 174-218. — Il est difficile de classer et de dater les vases, quand on n'est guidé par aucun décor. Nous plaçons dans une même catégorie un ensemble de poteries non peintes qui représentent la fabrication locale, faite surtout à l'imitation des types grecs, pendant une longue période de temps qui peut descendre jusqu'au IVe siècle. Parmi les formes intéressantes signalons des askoi de dimensions inusitées (174, 175) ; c'est un type usité anciennement en Italie (Pinza, *Bull. comm. arch. di Roma*, 1898, p. 122, pl. 6, fig. 7) et qui a des origines également archaïques en Ionie (*Naukratis*, II, pl. 5). Pour-

tant je serais peu disposé à admettre avec M. Orsi et M. Patroni (*Lincei*, VI, p. 391) qu'il ait été une dérivation du « vase à étrier » mycénien (A 89, D 1). Je le croirais plutôt issu des formes animales dont Chypre offre tant d'exemples (A 60, 64, etc.). D 190 et 191 sont des imitations en argile des beaux flacons d'albâtre qu'on trouve en grand nombre en Syrie et qu'on attribue au commerce syro-phénicien (Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 161 ; cf. p. 37, pl. 14, exemplaires trouvés à Samos). Les objets en forme de petites barques (206, 207) sont à rapprocher du vase dit *akatos* de la salle précédente (C 67). On notera aussi certains supports en forme de bougeoirs ou de candélabres (211, 212), qui se rencontrent dans les nécropoles puniques, ce qui semblerait indiquer encore une origine syrienne ou ionienne. M. de la Blanchère avait voulu y reconnaître de véritables flambeaux (*Recueil des travaux publiés en l'honneur de De Rossi*, 1892, p. 237-230) ; mais cette idée a été réfutée par M. Gsell (*Chronique africaine*, 1892, p. 71 ; extrait de la *Revue africaine*), qui a montré la parenté de cet ustensile avec les supports destinés à recevoir un vase rond sans pied (cf. *Monumenti Inst.*, XI, pl. 2, fig. 7 ; *Olympia*, IV, *Die Bronzen*, pl. 48 et 49). Néanmoins M. Mayer a reparlé de ces objets sous le nom de « candélabres » ; il suppose donc que dans le plateau supérieur on pouvait mettre une lampe (*Not. Scavi*, 1898, p. 207-209 ; cf. Masner, *Vasens. Wien*, n° 40). Ce qui me paraît certain, c'est qu'ils dérivent de la grande coupe à pied sans anses dont la fabrication a été de tout temps populaire en Italie sous des formes variées (C 44, 199, 300 ; D 92, 93, 199 et suiv.). Mais c'est bien à l'emploi de supports que les destine leur structure, car la coupelle supérieure est trop petite pour représenter un vase à boire. Dans le cas où l'objet est creux du haut en bas, comme dans les exemplaires trouvés par le P. Delattre

à Carthage (*Revue arch.*, 1891, I, p. 65), il est bien évident que cette forme ne peut convenir qu'à un support.

Plus énigmatiques encore sont d'autres objets similaires dont l'extrémité supérieure, sans coupelle ni plateau, reste plate et fermée du bout (213 à 215). Je n'en connais pas l'emploi et je ne puis les comparer qu'à des ustensiles tout semblables dont on se sert aujourd'hui dans les fabriques de porcelaines et de faïences, pour échafauder les unes au-dessus des autres des tablettes sur lesquelles sont posés les vases pendant la cuisson dans le four. Je me suis demandé (*Vases du Louvre*, p. 42) si tel avait été dans l'antiquité l'usage de ces petits supports ? Mais c'est une simple hypothèse et il resterait à expliquer pourquoi on les a mis dans des tombeaux.

V. — Vases à peintures polychromes.

D 219-220. — J'ai signalé plus haut (p. 379) l'intérêt de ces poteries, encore tout à fait isolées dans la céramique ancienne, et que je mets à cette place, parce que la date n'en est sans doute pas reculée. L'allure des cavaliers représentés sur le col de D 220 se rapproche plutôt du style des vases attiques à figures rouges que des figures noires. On y trouve même une certaine mollesse qui m'a fait autrefois suspecter l'authenticité de la peinture, d'autant plus que les restaurateurs du marquis Campana se sont montrés bien des fois capables de telles supercheries. Le trait noir n'est pas plus cuit que les autres couleurs et s'efface sous un frottement un peu énergique. Malgré ces détails suspects, l'état de dégradation du vase, son insignifiance même aux yeux des collectionneurs de cette époque, les restes des couleurs vives et friables que l'on peut comparer à

un spécimen parfaitement authentique comme D 219, la ressemblance de la technique avec celle du bucchero peint, me font considérer cette pièce comme bonne et comme une survivance curieuse des procédés polychromes ioniens jusqu'à la fin du VIe ou jusqu'au début du Ve siècle. Elle expliquerait comment les fabricants attiques des lécythes polychromes à fond blanc (Salle L) ont pu, en plein Ve siècle, recueillir les traditions encore vivaces d'une technique qui semblait abolie depuis longtemps.

VI. — Vases à reliefs (voy. ci-d. p. 381).

Les grands plats et les jarres forment une catégorie si tranchée que nous devons leur faire une place à part et ne pas les mêler aux autres antiquités de Cære. Dans l'ordre chronologique ils se rangent à côté des vases peints du style ionien (ci-d. p. 384). On y remarque souvent les mêmes formes et les mêmes sujets. Par conséquent l'origine en remonte au VIIe siècle et nous avons reconnu à d'autres indices (ci-d. p. 388) que la fabrication en était encore prospère durant le VIe.

D 226-233. — Pour marquer la transition entre le groupe peint et le groupe à reliefs, j'ai placé en tête une série d'amphores à anses rondes (226-229) et une série de pithoi sans anses (230-233) qui participent du groupe à reliefs par les formes (pour l'amphore cf. 254; pour le pithos cf. 234 et suiv.), mais dont le décor, quand il y en a, est peint (232, 233, avec décor en damiers). C'est la même argile rude et volcanique, rougeâtre. Il n'est pas douteux que ces trois catégories soient contemporaines et sorties des mêmes ateliers.

A. *Les Pithoi.*

D 234-241. — Grandes jarres à côtes sans décor.

D 242-248. — Grandes jarres à côtes avec simples ornements géométriques sur l'épaule : quadrillés incisés, lacis en relief rapportés par-dessus l'argile, entrelacs, etc. Tous les détails sont empruntés à la technique du métal (ci-d. p. 385).

D 249-252. — Décor en palmettes sur l'épaule. C'est un motif emprunté à la métallurgie gréco-orientale (*Not. Scavi*, 1887, pl. 18). M. Milchhœfer a montré que les souvenirs de l'époque mycénienne sont eux-mêmes encore persistants (*Anfänge der K.*, p. 73-75).

D 253-267. — Décor composé de métopes juxtaposées et contenant chacune un sujet isolé, le plus souvent un sphinx. Les dimensions et la forme de 254 avec ses deux petites anses basses le font rentrer plutôt dans le groupe des amphores (cf. 227) ; l'argile est plus brune que dans les autres vases ; au motif du sphinx se joint celui du Centaure à jambes humaines, portant sur son épaule une branche d'arbre, qui est particulier à l'Ionie (ci-d. p. 344) ; on a cherché à couvrir la surface entière d'estampilles, disposées autant que possible en zones ; mais, pour placer les figures plus commodément, on n'a pas hésité souvent à les appliquer de travers sur l'argile molle ; des incisions décorent les anses et la base du col. Tous ces détails contribuent à faire de ce vase un exemplaire exceptionnel qui paraît d'une technique curieuse et fort ancienne. Dans 258, 262, le sphinx est remplacé par un cheval ; dans 260, par un griffon ; dans 259, les deux corps de sphinx af-

frontés se réunissent en une seule tête vue de face ; dans 264, le plus beau type de la série, d'un galbe fin et harmonieux, on a utilisé trois estampilles différentes, le griffon, le Centaure, une tête de Gorgone vue de face et tirant la langue. Nous n'avons plus besoin d'insister sur le caractère gréco-oriental et spécialement ionien de ces motifs. Le sujet de 267, un cavalier suivi de l'oiseau volant, si fréquent sur les vases corinthiens, appartient lui-même au répertoire ionien (cf. la ciste d'ivoire de Chiusi, Bœhlau, fig. 64).

D 268-270. — La transition entre le procédé à estampille et le procédé au cylindre nous est fournie par trois jarres qui portent une zone de métopes avec le sujet du cavalier et de l'oiseau et en même temps une bande continue de cinq animaux indéfiniment répétés : oiseau, lionne, bouquetin, lion, biche. Nous avons dit (p. 387) pour quelles raisons nous considérions la zone estampillée comme plus ancienne que la zone cylindrée, en ayant soin d'ajouter que de bonne heure les deux systèmes ont été pratiqués concurremment.

D 271-297. — Comme tout à l'heure avec l'estampille, de même on a fait au cylindre de simples ornements, des palmettes (271), parfois en double zone superposée dont l'une empiète sur l'autre (272), ce qui permet de voir comment le travail a été exécuté. Plus souvent, la gravure du cylindre comprenait des animaux au nombre de trois, quatre, cinq et même plus. Quand l'ouvrier arrivait au bout de la rangée et qu'il n'y trouvait plus de place pour imprimer un corps complet d'animal, il ne se gênait pas pour le couper en deux et n'insérer que la moitié du sujet dans l'espace laissé libre (274, 279). L'évolution que tant de fois nous avons notée sur les vases peints est manifeste ici

encore : le personnage humain s'introduit lentement, avec timidité, dans le cycle des représentations animales. C'est d'abord un homme couché ou accroupi, qui n'a pas de lien apparent avec ce qui l'entoure (284); puis il se transforme en chasseur (285); enfin le sujet de la chasse absorbe la composition tout entière (287 à 289, chasses au lièvre). Alors les animaux disparaissent eux-mêmes et cèdent la place à des scènes plus compliquées et plus savantes : combats de cavaliers (290), chars courant au galop (291-297).

B. *Les Plats.*

D 298-353. — Nous ne pourrions que répéter, au sujet des plats, ce qui vient d'être dit du décor des jarres. Dans le système cylindré, ce sont les mêmes sujets, les mêmes moules qui ont servi : réunions d'animaux et de fauves (298-335), l'homme entrant en scène, surtout comme chasseur (326-352), les scènes de combats (353).

D 354-355. — Dans le système à estampille, la pièce la plus archaïque et la plus remarquable est celle qui représente le motif du cavalier (354). Le décor au trait blanc sur le fond de ce vase (rosace à huit pétales) est un précieux témoignage de la parenté intime des vases à reliefs avec les grands vases peints étudiés plus haut (p. 383). Les incisions du rebord, les quatre pieds isolés, la structure entière font de ce plat une pièce exceptionnelle et très ancienne, à comparer avec le petit pithos à anses 254. Au contraire, l'autre plat à estampille, de dimensions colossales, représentant un char courant suivi d'une Niké ailée (255), appartient à une époque tout à fait avancée et florissante de la fabrica-

tion. Le sujet se retrouve identique sur des plats découverts en Sicile; mais il ne me paraît pas nécessaire, comme le veut M. Kekulé (*Terracotten von Sicilien*, p. 52; cf. p. 49, fig. 105 et pl. 55), de supposer une fabrication particulière de ces ustensiles dans la grande île voisine de l'Etrurie. En tout cas, ce serait une sorte de succursale des ateliers de Cæré, avec emploi des mêmes moules et sans doute sous la direction d'artisans venus d'Etrurie.

Avant de quitter la Salle D, nous recommandons instamment au visiteur d'étudier les grandes peintures sur panneaux de terre cuite qui y sont exposées. Bien qu'elles ne relèvent pas directement d'une étude sur les vases antiques, elles sont néanmoins de la plus haute importance pour comprendre les explications qui vont suivre sur l'évolution de la peinture corinthienne et ionienne, sur la création de la céramique à figures noires (Salles E et F), et nous y ferons maintes fois allusion (voy. surtout la *Conclusion*). La structure des panneaux, surmontés d'une corniche, montre qu'ils étaient appliqués contre une paroi et formaient la décoration intérieure d'une chambre sépulcrale. Ils ont été découverts à Cæré en 1856 (ci-d. p. 358) et sont entrés à ce moment dans la collection Campana. Le sujet en est assez énigmatique. On y reconnaît l'histoire d'une jeune femme enlevée par un génie ailé qui doit être un démon funèbre; à côté, deux vieillards devisent mélancoliquement et la petite âme ailée de la même jeune femme voltige au-dessus d'eux. Mais dans quel rapport sont avec celui-ci les épisodes suivants, le sacrifice auprès d'un autel, les hommes armés, la femme portant une palme? Sont-ce les parents de la morte qui viennent accomplir des cérémonies et apporter des offrandes auprès de son tombeau? C'est l'interprétation la plus vraisemblable (Martha, p. 426

et pl. 4; Dennis, *Cities and Cemet.*, I, p. 259-264; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 83). Dans la même nécropole, en 1874, on découvrit une tombe renfermant d'autres panneaux peints, représentant une procession de personnages entre deux sphinx; ils ont passé au Musée Britannique (Martha, p. 427; Dennis, p. 257; Murray, *Journ. hell. stud.*, X, p. 244-248, pl. 7).

Par les costumes, les coiffures, les chaussures à bout relevé, ces précieuses images nous permettent de reconstituer la physionomie véritable, non seulement des Etrusques, au plus beau temps de leur puissance, mais en même temps celle des Romains et des Romaines du VIe siècle, vers la fin de la période des rois. Il est certain qu'un Porsenna, un Tarquin, issu lui-même d'une famille grecque établie en Etrurie, même un Coriolan, un Brutus et une Lucrèce devaient être très semblables à ces personnages dont l'aspect rappelle à la fois la Grèce et l'Orient. Que d'idées de tels monuments pourraient suggérer à des artistes modernes, s'ils savaient s'en servir pour la reconstitution du passé; que de réformes elles introduiraient dans les opinions courantes et généralement fausses sur le costume des premiers Romains! Nous pouvons même aller plus loin et penser que ces peintures nous font entrevoir aussi la physionomie des Grecs Ioniens, ainsi que des riches Cariens et Lydiens qui trafiquaient avec eux. Dans une récente étude, M. Savignoni (*Mon. Lincei*, VIII, p. 530-534) a montré tout ce qu'il y avait de parenté proche entre les coiffures, les étoffes, les chaussures, les lits de banquet en Ionie, en Lydie et chez les Etrusques. De son côté, M. Murray avait déjà insisté sur le caractère ionien des costumes et des ornements en étudiant les plaques de Cæré (*Op. c.*, p. 250-252). M. S. Reinach a développé la même idée en comparant le style des fresques étrusques à celui des sarcophages de Clazomène (*Revue des étud. grecq.*, 1895, p. 172) et

à l'appui de cette remarque je noterai que le dinos posé sur une colonnette dans un des panneaux du Louvre (Martha, pl. 4, n° 2) se retrouve identique dans une scène de courses de chars sur un sarcophage clazoménien (Murray, *Terracotta sarcophagi*, pl. 6).

Nous pouvons les imaginer mieux encore, ces Ioniens, ces Etrusques et ces Romains, grandis à leur taille réelle, en regardant le grand sarcophage de terre cuite qui orne le milieu de la Salle D. Ce monument célèbre a été trouvé à Cæré, en 1850, par Campana, non loin du tombeau aux plaques peintes (ci-d. p. 358), et il en est contemporain ; c'est la même mode de barbe sans moustaches, de chevelure longue chez l'homme, de petite toque d'étoffe, de brodequins recourbés chez la femme (cf. Martha, fig. 202 ; Dennis, p. 279). Un autre sarcophage analogue, exposé au Musée Britannique (Dennis, p. 280 ; Murray, *Terracotta sarcoph.*, pl. 9 à 11), proviendrait de la même nécropole, mais on le soupçonne d'avoir subi de profondes retouches et restaurations (Martha, p. 350 ; Savignoni, *Lincei*, VIII, p. 521). Un troisième de même provenance se trouve au Musée national de Rome et a été publié récemment par M. Savignoni (*l. c.*, pl. 13 et 14) qui y signale un caractère gréco-ionien et une technique apparentée à celle du métal. Il a raison de les placer au VIe siècle, car la date du VIIe proposée par M. de Longpérier me paraît trop haute (*Musée Napol.*, pl. 80).

On voit combien est précieux pour l'histoire comme pour l'art cet ensemble des grands monuments de Cæré. Comme tout le reste de la céramique que nous venons d'étudier, ils rendent éclatantes les ressemblances qui existaient au VIIe et au VIe siècle entre les populations gréco-asiatiques et l'Etrurie, en y comprenant la Rome des rois, tout entière étrusque elle-même. Ce sont des rameaux détachés d'une même civilisation. Avant que l'Italie classique ait reçu les ensei-

gnements de la Grèce continentale, avant que la Rome des Scipions ait pris ses modèles à Athènes, une Italie archaïque a existé, opulente et féconde, dont les regards étaient tournés presque uniquement vers la Grèce d'Asie, vers Ephèse, Milet et Sardes. C'est cette Italie que l'on connaît trop peu et que nous essayons ici de faire revivre. Elle a contribué beaucoup plus qu'on ne pense à la formation de l'art classique dont nous sommes les héritiers (voy. la *Conclusion*).

SALLE E

VASES DE STYLE CORINTHIEN, IONIEN, CHALCIDIEN ET ATTICO-CORINTHIEN

TROUVÉS EN ITALIE

LIVRES A CONSULTER. — Pour la céramique corinthienne : Dumont et Chaplain, *Céramiques*, I, chap. XI et XVI ; — Rayet et Collignon, *Céramiq. grecq.*, p. 39-85 ; — Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 153 ; — C. Smith, *Journ. hell. stud.*, 1890, p. 175 ; — Milliet, *Etudes sur les premières périodes de la céramique grecque*, 1891, p. 43 et suiv. ; — Wilisch, *Die altkorinthische Industrie*, 1892 ; — Pallat, *Ath. Mittheilungen*, 1897, p. 265-333 ; — Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 450 ; 1898, p. 286 ; — *Revue arch.*, 1898, I, p. 213-234.

Pour la céramique ionienne : Dumont et Chaplain, *ibid.*, chap. XV à XX ; — Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 217 ; — Dümmler, *Bullettino Inst. arch.* (*Rœmische Mittheilungen*), 1887, p. 170 ; 1888, p. 160 ; — Milliet, *op. l.*, p. 55 et suiv., p. 111 et suiv. ; — Pottier, *Bull. corr. hell.*, 1890, p. 376, pl. 2 ; 1892, p. 240 ; 1893, p. 423, pl. 18 ; *Monuments Piot*, I, p. 43 ; — Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 69, pl. 1 et 2 ; — S. Reinach, *Revue des étud. grecq.*, 1895, p. 161 et suiv. ; — Studniczka, *Kyrene*, 1890 ; *Jahrbuch*, 1890, p. 142 ; — C. Smith, p. 46-54 du livre de Fl. Petrie, *Naukratis*, part. I ; — E.-A. Gardner, *Naukratis*, part. II, p. 38-54 ; *Journ. hell. stud.*, 1889, p. 126-133 ; — A.-S. Murray, p. 61-71 du livre de Fl. Petrie, *Tanis*, part. II ; — Karo, *De arte vascularia*, 1896 ; — De Ridder, *De ectypis æneis quæ falso vocantur argivo-corinthiaca*, 1896 ; — Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, 1898.

La grande majorité des vases contenus dans cette salle proviennent également de Cæré ; ils forment donc, à cet égard, un prolongement de la série précédente.

Dans la pénurie où nous sommes de renseignements relatifs aux fouilles du marquis Campana, j'ai dû me contenter d'une indication un peu moins précise et les présenter comme « trouvés en Italie ». Mais la tradition orale, recueillie par A. de Longpérier et par ses collègues, lors de l'entrée de la collection (cf. de Witte, *Vases peints*, p. 42), les détails qui m'ont été donnés par un des collaborateurs de Campana m'autorisent à penser que Cæré a été également le lieu des trouvailles les plus importantes pour l'ensemble des poteries ici exposées.

I. — Les vases corinthiens.

HISTORIQUE

Dans le tableau que nous avons présenté plus haut (p. 360) de la colonisation grecque en Sicile et en Italie, on a pu remarquer le rôle important joué par les Corinthiens. C'est à eux qu'est due la fondation de la cité qui deviendra le centre politique le plus important de la Sicile, Syracuse (735 av. J.-C.). L'action des Corinthiens sur ce point du monde ancien n'est qu'un détail dans l'histoire de leur expansion coloniale (voy. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 322 et suiv. ; E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 620 et suiv.). De tout temps, Corinthe a été en rapports suivis avec l'Orient. Le culte d'Astarté, établi de temps immémorial sur l'Acro-Corinthe, montre que les Phéniciens y avaient pris pied de bonne heure (Wilisch, *Die altkorinthische Industrie*, p. 6), probablement dès l'époque où Orchomène de Béotie était aux Minyens et où s'élevaient les puissants retranchements qui attestent l'im-

portance et la durée de ces installations (De Ridder, *Bull. de corr. hell.*, 1894, p. 271). Même après l'invasion dorienne, Corinthe garde une physionomie de cité indépendante, où les éléments nouveaux n'avaient pas complètement noyé la race ancienne On comptait dans la ville cinq tribus qui n'étaient pas doriennes.

Dès le IXe siècle, la fortune de Corinthe grandit avec la dynastie des Bacchiades. Sa flotte de commerce devient une des plus importantes du monde : au VIIIe siècle, elle navigue de concert avec les Milésiens jusque dans les parages de la mer Noire et fonde Potidée en Thrace. Un peu plus tard (704 av. J.-C.), un Corinthien, Aminoclès, invente la trière, la galère à trois rangs de rames, qui renouvelle tout le système de la marine de guerre (Cartault, *la Trière ath.*, p. 25). Au début du siècle suivant (664), Corinthe entre en guerre avec une de ses colonies, Corcyre, et subit un grave échec. La révolution qui s'ensuivit devait avoir un contre-coup heureux sur l'histoire de la civilisation. Un membre de la famille des Bacchiades, Démarate, obligé de s'exiler, partit pour l'Italie, vers 660 av. J.-C., et vint s'installer à Tarquinii, en Etrurie, avec des artistes comme le peintre Ecphantos et des modeleurs (*fictores*) aux noms symboliques, Eucheir, Diopos, Eugrammos. Cette émigration corinthienne dut donner un essor rapide à l'art italiote, déjà tout rempli de germes grecs (ci-d. p. 309). Le fils de Démarate, nommé Tarquin, du nom de son pays d'adoption, alla s'établir à Rome avec toute sa famille et ses clients : il y devint roi; c'est le Tarquin l'Ancien de l'histoire. Ainsi se propageait, par le canal étrusque, la civilisation grecque jusqu'au cœur de l'Italie. Pendant ce temps les Cypsélides (657-629) portent au plus haut point la puissance de l'Etat corinthien. La consécration à Olympie du célèbre Coffre de Cypsélos, qui fut le chef-d'œuvre de l'industrie archaïque et qui devint une mine inépuisable de motifs

pour les peintres de vases (Pausanias, V, 17; cf. Dumont-Chaplain, I, p. 222; Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 95), montre à la fois l'éclat de l'art durant cette période et l'extension de la politique corinthienne dans le Péloponnèse. Delphes reçut aussi en ex-voto un palmier d'airain. Périandre, fils de Cypsélos (629-585), couronne dignement l'œuvre paternelle : il fait de Corinthe une sorte de Venise grecque, ayant à sa tête un doge dont un ordre pouvait envoyer toute une flottille au fond du Bosphore ou jusqu'aux colonnes d'Hercule. L'élément dorien perd de plus en plus d'importance à l'intérieur. A côté de la déesse syrienne et du dieu phénicien, Melkart, la grande divinité est celle des Ioniens, Poseidon, dont le sanctuaire placé dans la plaine devient un des plus riches de la Grèce. Mais cette grande puissance corinthienne, comme celle de beaucoup de cités grecques du VIe siècle, s'effondre rapidement. Dès la mort de Périandre, les dissensions civiles renaissent et Sparte réussit à rétablir l'influence de son parti. La belle période de l'activité politique et commerciale des Corinthiens est passée : la puissance toujours grandissante d'Athènes les rejette de plus en plus dans l'ombre.

Si fragmentaires que soient ces renseignements sur l'histoire de Corinthe, ils suffisent à nous faire comprendre pourquoi la céramique de ce pays compte parmi les plus anciennes et les plus florissantes de la Grèce, pourquoi elle se rencontre dans une aire géographique très étendue, pourquoi elle prospère depuis le milieu du VIIIe siècle jusqu'au VIe, pourquoi elle s'éteint au moment même où la céramique attique devient prépondérante. Si l'on dressait la carte des localités où l'on a recueilli des vases de style corinthien, elle comprendrait la plupart des régions du monde ancien. M. Wilisch (*Op. c.*, p. 9, 108) nomme en Grèce Corinthe, Thèbes, Tanagre, Tirynthe, l'Attique,

Eleusis, Argos, Mycènes, Egine et l'île d'Eubée; en Italie, Vulci, Cæré, Viterbe, Orvieto, Corneto, Rome, Albe la Longue, Suessula, Nola, Capoue, Cumes, Bari; en Sicile, Syracuse, Sélinonte, Acræ; la Sardaigne, Corfou dans l'Adriatique; en Egypte Alexandrie et Naucratis; dans l'Archipel, les îles de Milo, de Crète, de Rhodes, de Chypre; en Asie Mineure, Smyrne et Troie; la Crimée et même le nord des Alpes (cf.E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 685). Cette liste est certainement incomplète et pourrait être grossie de provenances diverses et importantes, comme par exemple Samos (Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, pl. 2 à 5) et Carthage (P. Delattre, *La Nécropole punique de Douimès*, fig. 1, 2, 9, 10, 12, 32, 37, 38, 48, 49, 50; cf. *Mém. de la Soc. des antiq. de France*, 1897). Elle suffit à faire voir en quels lointains pays avaient pénétré les produits de ce style. Ici encore nous ferons remarquer que cette diffusion était due surtout à la renommée de la marchandise que contenaient ces vases, et non pas au simple goût que les populations pouvaient avoir pour les vases peints grecs. Il nous est impossible d'admettre avec M. Wilisch (p. 37) que les vases purement usuels aient été sans ornements ou peu s'en faut, tandis que les vases peints qui nous sont parvenus et qui voyageaient auraient été des objets de décoration. Les poteries de style corinthien qu'on trouve dispersées en si grand nombre aux quatre coins du monde ancien sont surtout des aryballes ou des alabastres de petites dimensions : c'étaient des petits flacons à huile ou à parfums qui devaient avoir dans le bassin méditerranéen la réputation qu'ont certains produits modernes répandus à profusion en tous lieux. Je suppose que l'aryballe corinthien avait pris la succession du « vase à étrier » des Mycéniens (ci-d. p. 107) et s'adressait à la même clientèle de femmes et de jeunes gens.

La masse considérable des poteries de style corinthien ne forme pas un ensemble homogène. On y distingue des systèmes d'ornementation, des formes, des couleurs d'argile, des détails de technique assez différents pour que l'idée d'attribuer le tout à un seul et même atelier doive être écartée. Le désaccord commence quand il s'agit de préciser à quels ateliers différents nous avons affaire. M. Helbig refusait de voir des produits corinthiens dans les poteries les plus anciennes de ce style, principalement dans les petits flacons de style géométrique (*Vases du Louvre*, pl. 39, E 18, 32, 309) auxquels on est convenu de donner le nom, à notre avis impropre, de « lécythes protocorinthiens », et il proposait de les attribuer à la grande cité commerçante de l'Eubée, à Chalcis qui rivalisa sur toutes les mers avec Corinthe (*Italiker in der Poebene*, p. 84 et suiv.; *Annali*, 1877, p. 406). Cette idée adoptée par MM. Dümmler (*Jahrbuch*, 1887, p. 18), Klein (*Euphronios*, p. 68), Wilisch (p. 11), a été combattue par M. Gsell (*Vulci*, p. 481) et par M. Cecil Smith (*Journ. of hell. stud*, 1890, p. 173-174). M. Bœhlau (*Jahrbuch*, 1887, p. 64; *Aus den ion. Nekrop.*, p. 146-117) hésite à se prononcer entre les deux. M. Graef a mis en avant le nom d'Egine (*Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 17); M. Lœschcke, ceux d'Argos et de Sicyone (*Ath. Mittheilungen*, 1897, p. 262). M. De Ridder (*Bull. corr. hell.*, 1894, p. 295 et note 3; 1895, p. 182, note 1) et M. Couve (*Revue archéologiq.*, 1898, I, p. 228) penchent pour une fabrication en partie béotienne. De son côté, M. Orsi note en Sicile des exemplaires d'un style particulier et probablement local (*Notizie d. Scavi*, 1895, p. 124 et note 1). Le même problème se pose pour d'autres catégories d'alabastres et d'aryballes d'époque postérieure, à zones d'animaux incisés (*Vases du Louvre*, pl. 41, E 460, 467), qui diffèrent sensiblement comme ton et comme style des exemplaires au-

thentiques de Corinthe. M. Furtwaengler, dans son Catalogue des vases de Berlin (nos 1156 et suiv.) en fait une série à part sous le nom d' « italo-corinthiens ». M. Dümmler et M. Wilisch (p. 116) adoptent cette solution, tout en la considérant comme insuffisamment prouvée. M. Bœhlau voudrait donner place, à côté des italo-corinthiens, à une fabrique éolienne d'Asie Mineure (*Aus d. ion. Nekr.*, p. 93). M. Barnabei s'accorde avec M. Gsell (*Mélanges de l'Ecole de Rome*, 1896, p. 451, note 3) et M. Orsi (*Monumenti Lincei*, I, p. 781) pour réclamer en faveur des ateliers siciliens.

Toutes ces opinions sont également soutenables et également étayées de preuves insuffisantes. Il résulte, en effet, de l'examen des originaux que la fabrication de ces vases a dû alimenter, non seulement les ateliers de Corinthe même, où ils ont été trouvés en très grande quantité (Wilisch, p. 4), mais des espèces de succursales ou de concurrences, établies en Grèce et à l'étranger. Ce fait n'étonnera pas le lecteur qui se rappellera comment le style du Dipylon attique se juxtapose à celui de la Béotie (ci-d. p. 238), et dans combien d'endroits différents on a fabriqué du bucchero ou des vases à reliefs estampés (ci-d. p. 325). Il n'est nullement surprenant que la grande vogue de la céramique corinthienne ait donné naissance à des imitations, et nous répéterons encore que ces contrefaçons ne devaient pas porter seulement sur l'aspect extérieur du récipient, mais même sur le contenu. Que des villes comme Chalcis, Thèbes, Cumes, Syracuse, aient cherché à lutter sur ce terrain avec les Corinthiens, rien n'est plus vraisemblable. D'autre part, il est certain qu'on a fabriqué des aryballes et autres petits flacons à parfums du genre corinthien en Béotie ; c'est prouvé par les vases portant la signature de potiers béotiens comme Gamédès et Ménaidas (Dumont et Chaplain, I, p. 290 ; *Gazette arch.*, 1888, p. 168 ; Kretschmer, *Griech. Vasenin-*

schriften, p. 53). Mais nous ne pouvons pas, dans l'état actuel de nos connaissances, désigner nominativement les villes où siégeaient ces succursales ni en fixer le nombre. Il faudrait, comme le dit M. Wilisch (p. 16), être soutenu dans ces recherches par des analyses scientifiques, par des examens microscopiques des argiles et des couleurs, qui, malheureusement, n'ont pas été faits et qui, d'ailleurs, ne donneraient peut-être pas les résultats décisifs qu'on en espère.

Dans les originaux que j'ai pu examiner, je distingue cinq catégories : 1° argile jaune un peu verdâtre (alabastres et aryballes trouvés en Grèce, surtout à Corinthe; exemplaires rares en Italie); 2° argile jaune pâle, presque blanche (petits vases trouvés en Grèce et surtout en Béotie, grands cratères trouvés à Cæré); 3° argile rougeâtre (exemplaires de petites dimensions en Béotie et en Eubée; quelques grands vases en Etrurie); 4° argile blanche et grise, à surface piquée de points noirs (nombreux exemplaires en Italie); 5° argile jaune, dure et un peu foncée (exemplaires en Italie). La première catégorie est sûrement corinthienne, car ce gisement existe encore dans la localité et est employé par les fabriques modernes; j'ai pu en rapporter de Grèce quelques échantillons; cette terre, une fois cuite, garde une couleur un peu verdâtre, qui la rend facilement reconnaissable; elle est tendre au toucher et comme savonneuse. Nous savons par Pollux (X, 182) que les anciens connaissaient une terre spéciale de Corinthe (*κέραμος κορίνθιος*). La seconde terre était certainement employée aussi par les ateliers de Corinthe, car c'est celle des grands cratères qui portent des inscriptions en alphabet corinthien (*Vases antiques du Louvre*, E 621, 635 à 639) et de la plupart des ex-voto d'argile peinte trouvés à Corinthe (Wilisch, p. 31, 86). Mais elle se rapproche beaucoup comme couleur et comme porosité de l'argile employée pour les vases ar-

chaïques béotiens (Salle L). La distinction n'est donc pas toujours facile à faire entre les vases à terre pâle qui ont été fabriqués à Corinthe et ceux qui auraient pu être exécutés par des ateliers béotiens, car l'existence d'une fabrique béotienne est, comme nous l'avons dit, certaine. La troisième classe pourrait rentrer dans la sphère de l'industrie chalcidienne qui, avec les Attiques, a beaucoup employé l'argile rougeâtre. Les deux dernières offrent des analogies avec les argiles indigènes de l'Italie, celle de l'Etrurie (blanche et grise) et celle de l'Apulie (jaunâtre et un peu foncée). Je serais, pour ma part, plus disposé à admettre une classe italo-corinthienne qu'un groupe d'Asie Mineure. Je ne connais pas *de visu* les exemplaires de Syracuse ni ceux de Carthage et je ne puis me prononcer sur la vraisemblance d'une fabrique sicilienne ; mais elle aussi est *a priori* admissible, car les Corinthiens établis à Syracuse n'ont pas dû manquer de fabriquer sur place, plutôt que de tout importer de la métropole. En somme, en supposant quatre ou cinq centres différents de fabrication, on ne va pas à l'encontre des vraisemblances.

Ce fait confirme simplement l'importance d'une industrie céramique qu'on aurait grand tort de vouloir retirer aux Corinthiens. On a parfois voulu les réduire au rôle d'imitateurs, leur enlever toute la catégorie des « protocorinthiens » et ne leur laisser que la fabrication des aryballes à zones d'animaux incisés, celle des ex-voto peints en forme de plaquettes et celle des grands vases à inscriptions corinthiennes. Cela seul suffirait, il est vrai, pour leur faire honneur des documents les plus nombreux et les plus intéressants. Mais deux faits contredisent la théorie précédente : c'est d'abord qu'il y a des petits vases protocorinthiens en terre un peu verdâtre, sûrement corinthienne (E 8-17, 350-372, 380, etc., 429 ; voy. aussi Salle L) ; c'est aussi

que la forme de l'aryballe protocorinthien figure sur la peinture d'une plaquette représentant un potier corinthien assis devant son tour (Wilisch, fig. 44) ; et c'est ensuite que les deux nécropoles les plus fertiles en vases du style le plus ancien de ce groupe, à décor géométrique, sans incisions, sans figures d'animaux ni d'hommes, sont précisément Corinthe et Syracuse, colonie de Corinthe (Wilisch, p. 9 ; Orsi, *Not. d. Scavi*, 1893, p. 451).

Nous croyons donc que le nom de « style corinthien » doit être conservé pour désigner l'ensemble céramique que nous allons étudier, sous réserve des imitations qu'on en a pu faire dans différentes régions du monde antique.

A. *Le style corinthien géométrique.*

(Nos 1-299.)

C'est à cette catégorie qu'on aurait dû réserver le nom de « protocorinthien ». Elle seule a un droit de priorité bien établi sur les autres. Actuellement ce terme, employé d'abord par M. Furtwaengler (*Bronzefunde aus Olympia*, p. 46, 51 ; *Arch. Zeitung*, 1883, p. 154), a pris une extension tout à fait regrettable et s'applique, dans le langage archéologique, à des vases qui sont de dates très différentes. On l'emploie, en particulier, pour désigner des petits flacons ovoïdes, d'exécution fort soignée, couverts d'ornements, de frises d'animaux et de personnages incisés (cf. Couve, *Revue arch.*, 1898, I, p. 214, et la bibliographie) ; ils sont d'un style très perfectionné et n'ont d'autres rapports que celui de la forme (Wilisch, fig. 5) avec les véritables « protocorinthiens ». J'estime que ces vases correspondent à la période tout à fait développée du style corinthien, voisine du VIe siècle, tandis que la naissance de

la fabrication doit se placer au VIIIe. Ils représentent l'apogée, et non le début d'un genre. Il en résulte des erreurs graves, comme celle de placer ces jolies et minuscules peintures, véritables chefs-d'œuvre de miniaturistes exercés, avant le développement du corinthien à frises d'animaux et avant les premiers vases attiques à personnages, sous prétexte que ce sont des « protocorinthiens » (Bœhlau, *op. l.*, p. 108, 113). Comme le dit M. Couve (*l. c.*, p. 217), si ce mot a un sens précis, il doit désigner un style qui a servi à former la peinture corinthienne, à la préparer. Or les prétendus « lécythes protocorinthiens », ne sont pas « protocorinthiens ». J'ajouterai que ce ne sont même pas des « lécythes », car la structure n'en correspond pas à la forme ordinairement désignée par ce nom (voy. pl. III, n° 16). Sans doute, les anciens auraient pu appeler λήκυθος ou ληκύθιον un récipient de ce genre, car les textes des auteurs nous prouvent que toutes ces désignations étaient très élastiques et qu'un même vase portait, suivant le temps ou le pays, toutes sortes de noms (voy. le *Dict. des Antiq.* de M. Saglio aux articles sur les noms de vases et surtout la dissertation de Letronne, *Œuvres*, éd. Fagnan, I, p. 334). Mais comme nous cherchons, dans la phraséologie conventionnelle de l'archéologie, à employer des mots qui fassent image et qui évoquent immédiatement à l'esprit une forme déterminée, nous devons nous abstenir de créer des équivoques. En réalité, ce petit vase n'est qu'une variante de ce que nous appelons l'alabastre (pl. II, n° 1).

Je m'abstiendrai donc, en général, d'employer le mot « protocorinthien », qui est bien fait, mais mal appliqué, ou bien il sera entendu que je le réserve strictement à la catégorie des vases à décor linéaire, sans incisions.

Ce style primitif comprend d'abord un groupe qui

montre le développement, peut-être spontané, d'un géométrique local, borné à des éléments extrêmement simples. L'alabastre est la forme dominante et admet deux variantes, l'une très petite à panse allongée et à base pointue (c'est le soi-disant lécythe protocorinthien), l'autre plus longue à panse piriforme. A un troisième vase analogue, mais tout rond, en forme de gros oignon, nous réservons le nom d'aryballe (cf. *Vases du Louvre*, pl. 39, n°s 32, 99; Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 824 et 857). Ces formes, si anciennes qu'elles soient en Grèce, ne sont pourtant déjà que des imitations de produits étrangers : nous les retrouvons dans des produits authentiquement phéniciens ou ioniens (A 345 et suiv.; 361 et suiv.; E 657). Plusieurs de ceux-ci datent, il est vrai, d'une époque peu reculée, mais tout porte à croire qu'ils dérivent d'une fabrication ancienne, créée en Egypte (voy. au Louvre dans la section égyptienne la salle des Monuments civils). Le décor consiste en cercles faisant le tour de la panse, en lignes de points superposés, en languettes rayonnantes autour du goulot (ornement que les Allemands appellent *Stäbchen*, baguette) qui paraissent être un élément végétal, une feuille stylisée par la convention géométrique. La peinture est au trait noir, le plus souvent monochrome, parfois rehaussée d'un ou plusieurs cercles de rouge violacé. Il n'y a jamais de blanc.

Un second groupe est formé par des vases qui admettent avec plus de netteté le décor géométrique, tel qu'on le trouve en Grèce et dans les îles. Il n'a pas la complication savante du Dipylon; il se contente de raies parallèles, de zigzags, de grecques sommaires, de dents de loup et de triangles (Pallat, *Athenische Mittheilungen*, 1897, p. 265 et suiv., pl. 7 et 8). Mais il est évidemment lié au grand empire du style géométrique que nous avons étudié à Rhodes, en Attique, en Béotie, etc. (ci-d. p. 135, 219, 239; cf. Perrot et Chipiez, *Hist. de*

l'Art, VII, p. 185-190). Il s'applique de préférence à des vases en forme de petites œnochoés à long goulot et à panse plate, connues aussi par la fabrique béotienne (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 449), à des petits skyphos en terre fine et légère, à des pyxis, à de minuscules cratères en forme de marmites, etc. (Wilisch, pl. 1; *Vases du Louvre*, pl. 39, E 13; *Annali*, 1877, pl. CD et UV). La caractéristique de toute cette poterie est d'être de fort petites dimensions. C'est une céramique lilliputienne par rapport à celle des régions voisines. De plus elle revêt le vase d'une sorte de tissu plus serré et plus dense.

Jusque-là, en vertu de cette loi de « hiérarchie des genres » que nous avons tant de fois rencontrée et qui est un guide si précieux pour le classement chronologique des groupes (ci-d. p. 250), rien n'a trahi l'étude de la nature animale. Elle apparaît sur les skyphos et les alabastres et elle trahit encore les emprunts au répertoire géométrique usuel (cf. le vase du Dipylon, *Arch. Zeit.*, 1885, pl. 8), car c'est la chasse au lièvre ou la zone de chiens courant qui se répète ici avec monotonie, en silhouette noire, opaque, non incisée, comme une sorte de marque de fabrique (*Vases du Louvre*, pl. 40, E 375, 390, 396; *Annali*, *l. c.;* Pallat, pl. 7; cf. Orsi, *Not. d. Scavi*, 1893, p. 451).

Je placerais à la même époque toute une série de flacons à parfums en forme d'objets (grenades) ou d'animaux (oiseaux, lièvres, sirènes), ou de petits personnages (hommes accroupis, singes assis) qui doivent être aussi des imitations de produits orientaux (cf. Rayet-Collignon, fig. 138; Bœhlau, pl. 13, n°s 2 et 3) et qui montrent un développement de l'art plastique fort ancien. La plupart de ces petites fioles portent une décoration en pointillé brun qui appartient à la phase du géométrique pur, plutôt qu'à celle du style corinthien développé à motifs végétaux. Ces vases sont réu-

nis avec les rhytons et autres vases à formes plastiques dans la Salle H ; nous y reviendrons quand nous ferons l'histoire de ce genre de céramique.

Pour éviter tout malentendu, je répéterai une fois de plus que les groupes différents de la fabrication corinthienne ont coexisté dans la suite des temps et qu'on ne doit pas les considérer comme exactement superposés (cf. *Not. d. Scavi*, 1893, p. 471-473). Je cherche seulement à déterminer dans quel ordre l'évolution a dû s'accomplir. La date générale de la série géométrique nous est fournie par la fondation de Syracuse, en 735 av. J.-C. Les Corinthiens en bâtissant la ville avaient apporté avec eux ce style tout constitué, puisque la nécropole de Fusco, près de Syracuse, et celle de Mégara Hyblæa en ont fourni également de nombreux spécimens (*Annali*, 1877, pl. C D; *Lincei*, I, p. 780). C'est donc vers le milieu du VIIIe siècle et même plus tôt que le style « protocorinthien » a dû naître en Grèce. Il est en pleine floraison au VIIe siècle (cf. Orsi, *Not. d. Scavi*, 1893, p. 477-478 ; Wilisch, p. 12 et 142 ; Dümmler, *Jahrbuch*, 1887, p. 19 ; Bœhlau, *ibid.*, 1888, p. 360). On le trouve en Italie dans les tombes à fosse et dans les tombes à chambre les plus anciennes (Gsell, *Vulci*, p. 481 ; Barnabei, *Lincei*, IV, p. 273).

B. *Le style corinthien à imbrications incisées.*

(Nos 300-350.)

Ici apparaît l'incision. Elle est issue de la métallurgie et amène peu à peu une véritable révolution dans la pratique du dessin. Nous y insisterons plus loin, en parlant des figures incisées. Pour le moment son rôle est encore modeste. Elle s'ajoute aux éléments géomé-

triques et les complète. Le motif principal est « l'imbrication » déjà connue par des produits mycéniens (A 275) et par des exemplaires ioniens (A 321; Fl. Petrie, *Tanis*, II, pl. 30 et 32), mais sous forme non incisée. La pratique de l'incision, en lui donnant le sens plus précis et plus naturel d'écailles, rend populaire cette forme d'ornement et, secondée par la polychromie en ton rouge, elle donne naissance à de véritables merveilles céramiques (E 347; *Vases du Louvre*, pl. 40). Il ne me paraît pas douteux qu'une pièce de ce genre, avec le galbe pur de ses contours, la structure métallique des attaches de l'anse, le chatoiement somptueux des écailles gravées sur la panse, ne reproduise avec fidélité quelqu'un de ces beaux types que l'orfèvrerie grecque composait avec art et vendait à gros prix aux familles opulentes. Les mêmes imbrications se retrouvent sur de plus petits vases en forme de dinos (A 440) et d'alabastres (E 415, 416).

Toute une série d'œnochoés, de la forme dite *olpé*, avec embouchure ronde, munie de deux rondelles à l'attache supérieure de l'anse, est décorée de la même manière (E 334 et suiv.; Gsell, *Vulci*, pl. 2). La forme de l'amphore (E 348) y est rare. Quelques archéologues ont voulu distraire tout ce groupe de la classe corinthienne et le restituer à une fabrique extérieure qui pourrait être sicilienne d'après M. Karo (*De arte vascul.*, p. 35-43), qui serait rhodienne pour M. Barnabei (*Mon. Lincei*, IV, p. 271, 274), éolienne d'Asie Mineure pour M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 91, fig. 45 à 47). En examinant les originaux du Louvre, je ne puis pas me convaincre que nous ayons autre chose sous les yeux qu'une fraction du groupe corinthien. Beaucoup des spécimens de cette forme sont, il est vrai, d'une couleur de terre qui engagerait à les considérer comme des imitations fabriquées en Italie. Mais nous avons dit (p. 422) que le succès toujours croissant de la céramique corinthienne autori-

sait à admettre des pastiches provinciaux faits d'après les types créés dans la métropole. D'autres œnochoés de la même catégorie (E 423), avec zones d'animaux, ne diffèrent en rien, ni par l'argile, ni par le ton du noir et du rouge, ni par le décor, ni par le style des animaux, des autres vases corinthiens. Nous pouvons même prouver que cette forme appartient, dès l'origine, à Corinthe, car les fouilles de Syracuse en ont fait connaître un spécimen ancien, de dimensions réduites, contemporain des protocorinthiens (*Not. d. Scavi*, 1895, p. 124, fig. 5). Le Musée du Louvre possède dans la série des petits vases, issus de la fabrique corinthienne ou imités d'après elle, une minuscule œnochoé de ce genre (E 340). C'est un type qui s'est développé et qui a grandi, comme beaucoup d'autres, avec les progrès du commerce corinthien. Un exemplaire trouvé à Vulci (Gsell, pl. II, fig. 3) porte encore la chasse au lièvre du style protocorinthien et, au Louvre, toute une série de petits alabastres de la forme ovoïde familière aux protocorinthiens (E 304 et suiv.) présente l'ornementation imbriquée. Je ne vois donc aucune raison de les séparer du cycle corinthien, et, tout en y reconnaissant une influence indéniable des modèles ioniens, je considère ces olpés, d'accord avec M. Pallat (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 319), comme formant la transition entre les vases corinthiens de petites dimensions et les grandes poteries à zones d'animaux et de personnages. M. Couve (*op. l.*, p. 234) objecte que les monuments cités sont des « corinthiens d'imitations ». Je n'y contredis pas, mais s'il y a eu « imitation » de ce type en Italie ou ailleurs, n'est-ce pas qu'il existait en « original » à Corinthe? Que le Musée d'Athènes ne contienne pas un seul vase de ce genre et qu'on n'en ait pas encore trouvé en Grèce, c'est un phénomène que nous constatons trop de fois pour nous en étonner et pour y voir une objection contre l'origine présumée de ces vases; il en est de même

pour les séries cyrénéennes, chalcidiennes et autres, qu'on rencontre partout ailleurs que dans leur région natale.

C. *Le style corinthien à décor végétal et à figures non incisées.*

(Nos 350-417.)

Comment se fait la transition entre le corinthien géométrique et le corinthien à décor végétal? Vers la fin du VIIIe siècle, un apport considérable de formes et de motifs d'ornementation vient enrichir le répertoire assez restreint et monotone des céramistes grecs. Ce qui se produit à la même époque dans la céramique italo-étrusque, ce qui se passe dans la ceramique protoattique nous fait comprendre pourquoi la céramique corinthienne, elle aussi, est inondée et transformée par l'afflux des motifs venus de l'Est. Ce phénomène est dû aux mêmes causes historiques que nous avons signalées plus haut (ci-d. p. 360), le développement du commerce grec dans le bassin méditerranéen, l'expansion coloniale, la fusion entre l'esprit géométrique des Doriens et la civilisation ionienne, héritière des richesses de l'Orient et de l'empire mycénien. Les Corinthiens vont en Orient; ils trouvent dans les Iles, sur les côtes d'Ionie et en Afrique, toutes sortes de modèles dont ils font leur profit. Réciproquement, les produits orientaux s'introduisent chez eux, comme ce joli vase phénicien en forme de tête de guerrier casqué que nous avons mentionné (p. 151). Il ne faut pas chercher ailleurs la cause des profondes différences qui séparent le corinthien nouveau du protocorinthien. L'écart a paru si grand qu'on en a parfois conclu à une dissemblance complète, à des catégories distinctes et sans lien (Couve, *op. l.*, p. 218). Le progrès est considérable, en effet, mais il

ne doit pas empêcher de croire au développement d'un même art régional. La différence n'est pas moins grande entre l'impasto et le bucchero, entre le Dipylon et l'archaïsme attique (*früh-attisch* des Allemands) : formes de vases et ornements changent tout autant. Enfin, ces changements caractéristiques s'appliquent à des vases qu'on peut reconnaître comme authentiquement corinthiens à cause de la nature particulière de l'argile (E 350 et suiv.). J'admettrai donc, avec M. Orsi (*Not. d. Scavi*, 1895, p. 113), M. Wilisch (p. 6), M. Pallat (*Ath. Mitth.*, 1897, p. 315), que le style corinthien proprement dit est intimement apparenté au protocorinthien et lui succède directement. Je crois moins juste de dire « qu'il en dérive » et je reconnais avec M. Couve (*op. l.*, p. 219, 225) qu'il y a plutôt juxtaposition de deux styles différents. Mais cette juxtaposition s'opère sur des vases de même famille.

La caractéristique du décor nouveau est l'emploi du végétal. Il ne naît pas d'une observation directe de la nature : il arrive tout constitué, stylisé, arrangé en formes conventionnelles qui s'adaptent bien à la panse du vase. L'époque mycénienne a déjà connu les semis de rosaces (Perrot et Chipiez, VI, p. 542-548, pl. 13; Furtw. et Lœsch., *Myk. Vas.*, nos 27, 191, 234; *Myk. Thongef.*, pl. 3, n° 12). L'art asiatique et en particulier l'art assyrien, la céramique chypriote en ont fait un abondant usage. Bien que nous ayons perdu, sans espoir de les retrouver jamais, les documents de ce genre, on peut penser que les tissus brodés, issus des grandes fabriques de l'Orient phénicien et grec, de Chypre, de Sidon et de Milet, ont puissamment contribué à la formation de ce style (cf. Lenormant, *Gazette arch.*, 1879, p. 106; Wilisch, p. 38). La fleur de lotus s'y étale en larges pétales rayés de traits parallèles, nuancés au centre d'un ton rouge violacé, où l'on sent les délicats contours et les tons fleuris des tapisseries

(E 350 et suiv. ; Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 185, fig. 39; Orsi, *Lincei*, I, p. 884; *Vases du Louvre*, pl. 40, E 352, 361). Ailleurs, c'est un semis de petites rosaces, faites d'un point central rouge étoilé de cinq ou six rayons noirs, où l'on retrouve sans peine le lancé du fil sur le canevas (*Not. d. Scavi*, 1893, p. 451 et 479; 1895, p. 156). A côté apparaissent d'autres détails que nous reconnaissons pour les avoir vus sur les œnochoés rhodiennes et qui sont comme un souvenir à travers les âges du mycénien disparu, le crochet en grosse virgule, les triangles, les zigzags, le svastika, la torsade (Orsi, *Not. d. Scavi*, 1895, p. 153, fig. 38). Souvent aussi la file des chiens courant continue à dérouler sa course circulaire sur la panse, comme une marque d'identité de la fabrication corinthienne (E 395, 396).

Dans ce groupe les vases de prédilection sont encore l'alabastre et l'aryballe. La technique reste la même que précédemment, dans ses éléments essentiels. Seulement la retouche du rouge y est plus fréquente, et la panse se divise parfois en plusieurs zones superposées, ce qui va devenir un des principes importants de la décoration corinthienne. Quand l'incision, encore restreinte, y trouve place, elle s'applique aux ornements et respecte les figures (E 372, 415, 416, 417).

D. *Le style corinthien à décor végétal et à figures incisées.*

(Nos 418-573.)

A cette période de transition succède le plein développement de la céramique corinthienne à décor végétal (*alt-korinthisch* des Allemands), mais sous une forme qui lui est plus personnelle. Les vases grandissent sensiblement de taille; l'alabastre se fait plus long, l'aryballe plus gros, le skyphos et l'œnochoé plus

grands; la pyxis se transforme en un récipient haut, souvent orné de têtes de femme en ronde bosse; d'autres formes comme le cothon, la coupe en assiette creuse, la petite amphore, le petit dinos, viennent mettre un peu plus de variété dans l'étalage des potiers (Wilisch, pl. II, fig. 14 à 23). Le décor se fait beaucoup plus serré, plus touffu. Il n'a plus la discrétion, l'aspect propre et soigné des poteries rhodiennes; il entasse et multiplie les ornements par une sorte d' « horreur du vide » qu'on a souvent noté comme un des traits de l'esthétique corinthienne (Wilisch, p. 59), et qui contraste avec l'effort fait par la céramique rhodienne du même temps pour dégager le champ des vases, pour y détacher en clair les animaux ou les personnages (A 329, 330; cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekr.*, p. 66). Il adopte, pour remplir les fonds, une forme de rosace qui ne se retrouve pas ailleurs : c'est une grosse tache noire à bords dentelés, le plus souvent incisée de quelques traits en croix qui indiquent les pétales (E 430 et suiv.). Enfin, renonçant à la monotone chasse au lièvre ou bien la reléguant dans une partie moins visible (E 429), il fait défiler sur la panse des vases, en zone unique ou en zones superposées, toutes sortes d'animaux réels (oiseaux, poissons, poulpes, bouquetins, béliers, taureaux, lions et lionnes) ou chimériques (sphinx, griffons, sirènes), qui rappellent les défilés d'animaux rhodiens, mais d'une structure différente, plus gros et plus lourds, avec plus de prédilection pour les fauves dans des attitudes menaçantes, et pourtant sans les groupements d'animaux combattant ou dévorant leur proie qui sont plus particuliers au style ionien (E 418 et suiv.; *Vases du Louvre*, pl. 15, 41; Wilisch, pl. 3 et 4). Peu à peu, dans ces files d'animaux, on voit se glisser une figure humaine, un cavalier, un homme courant (E 594 et suiv., 600); sur la panse des arybal-les apparaissent quelques guerriers sommairement des-

sinés et presque entièrement cachés sous leur bouclier, par une tricherie naïve du peintre qui évite les difficultés (E 606 et suiv.); ou bien ce sont des divinités orientales, des dieux marins à queue de poisson, des génies ailés, des déesses coiffées du polos, qui surgissent au milieu d'un fouillis de rosaces, seuls ou mêlés à des animaux (E 586 et suiv.; *Vases du Louvre*, pl. 43); enfin les scènes mythologiques se composent, donnant forme et vie à de véritables tableaux qui représentent Hercule et les Centaures, la chasse de Calydon, le combat d'Ajax contre Enée, son suicide, le retour d'Héphaistos dans l'Olympe, etc. (E 612(1); *Vases du Louvre*, pl. 43; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 36; Wilisch, fig. 45, 48, 49, 50; Lœschcke, *Ath. Mittheilungen*, 1894, pl. 8, etc.) Là encore on peut vérifier cette gradation logique qui mène l'art du dessin des motifs simples, des combinaisons de lignes au décor floral, puis aux groupements d'animaux, pour couronner le tout par la figure humaine. Plusieurs archéologues ont admis ce phénomène de progression que nous avons souvent rappelé (Wilisch, p. 13 et 41; Orsi, *Not. d. Scavi*, 1895, p. 113 et suiv.); d'autres l'ont contesté (Couve, *op. c.*, p. 227, note 1). Je le considère pour ma part comme une des lois les plus importantes de l'histoire de l'art (ci-d. p. 250); l'honneur d'en avoir fait la base des classements céramographiques revient à M. Albert Dumont dans ses *Céramiques de la Grèce propre*.

Par la physionomie nouvelle qu'elle prend alors, la céramique corinthienne s'écarte de plus en plus du type dorien et géométrique, tel qu'il apparaissait en Attique et en Béotie, pour entrer dans le cycle de l'art ionien représenté par les céramiques de Rhodes et de Milo (Wilisch, p. 117-134). C'est une évolution qui va faire des Corinthiens le trait d'union entre le monde gréco-oriental et la Grèce continentale, et, comme tous les styles gréco-orientaux se renouent en défini-

tive à la période mycénienne, ainsi que l'a noté très justement M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 118), on peut dire que l'avènement du style corinthien est la rentrée en scène d'une esthétique qui avait à peu près disparu de Grèce depuis trois ou quatre siècles. Désormais deux mondes d'art vont se trouver en présence, se combattre et, en fusionnant, former la Grèce du v[e] siècle : l'art dorien et l'art ionien. Cette lutte entre deux éléments dissemblables, mais non irréconciliables, contient toute l'histoire céramique de la Grèce continentale au VII[e] et au VI[e] siècle. Les Corinthiens y ont joué le rôle important d'agents médiateurs et propagateurs.

La grande nouveauté de technique est l'incision dans les figures. Elle est absente des vases peints de Chypre, de Crète, de Rhodes, d'Attique et de Béotie que nous avons étudiés, et des protocorinthiens eux-mêmes. Même l'apparition du décor végétal n'a pas entraîné tout de suite avec elle l'usage de l'incision. La catégorie d'alabastres avec la chasse au lièvre (E 395, 396), la série des arybailes ronds avec larges palmettes en fleurs de lotus (E 350 et suiv.), ne portent encore aucune trace d'incisions. C'est seulement quand le style végétal corinthien est développé et adopte le type des grosses rosaces noires opaques que l'on commence à faire du trait gravé un emploi constant. Rappelons que le travail de la pointe sur l'argile est très ancien ; il est contemporain des débuts mêmes de la céramique ; à Troie, à Chypre, dans les îles et en Grèce, en Italie, partout nous avons constaté l'existence d'une céramique incisée. Mais il s'agit ici du travail à la pointe introduit dans la peinture même, destiné à accentuer les contours du végétal, la silhouette des animaux ou des personnages (E 419 et suiv.; *Vases du Louvre*, pl. 41). C'est le peintre qui appelle à son aide la gravure : fait considérable que l'union de ces deux techniques jusqu'alors séparées, car elle va créer en Grèce un système

de peinture industrielle qui durera plusieurs siècles.

Il est naturel de penser que l'imitation du métal en est la source. Tant de fois les céramistes ont cherché leurs modèles dans l'industrie plus perfectionnée des métallurgistes que l'idée de leur prendre en même temps ce détail de technique devait naître sans peine (cf. Clermont-Ganneau, *l'Imagerie phénicienne*, pl. XXIX, XXX). Les grands vases à reliefs, trouvés en Crète et en Béotie (ci-d. p. 384), reproduisent dans l'argile tous les traits gravés de l'original métallique. Les flacons à parfums, sortis de l'Egypte et de la Phénicie, unissent aussi le travail de l'incision à l'emploi de la terre cuite (A 359-364). Enfin la fabrication du bucchero grec, comme celle du bucchero étrusque (ci-d. p. 315), a exigé dès le début l'usage de la pointe burinant sur la couverte noire de l'argile tous les contours et tous les détails des ornements, des animaux, des personnages. Par conséquent, au VIIe siècle, les ouvriers qui peignaient des vases connaissaient fort bien l'usage fait de l'incision par d'autres ateliers céramiques. Ils ne pouvaient manquer de s'approprier un moyen si expéditif et si commode pour indiquer les détails de leurs représentations. Songeons, en effet, qu'alors la peinture de vases admettait seulement deux procédés : la silhouette noire opaque, comme dans les vases du Dipylon et les chasses au lièvre des petits protocorinthiens, ou bien la figure mi-partie opaque, mi-partie au trait des Rhodiens. La première, en supprimant tout détail intérieur, s'écartait trop de la vérité et donnait une idée toute conventionnelle des formes réelles ; la seconde, beaucoup plus perfectionnée, exigeait une main-d'œuvre fort longue, par la nécessité de réserver au pinceau tous les traits de musculature intérieure. L'incision avait l'avantage de concilier les deux méthodes, d'être rapide et de mieux rendre la réalité. On enduisait toute la silhouette du sujet de couleur noire,

comme si l'on voulait peindre à la manière du Dipylon, puis, après séchage ou cuisson faible, on incisait au burin la couleur pour faire apparaître en clair les détails intérieurs, ce qui revenait, avec plus de finesse dans le rendu, aux effets produits par la méthode rhodienne. On ne peut pas s'étonner que cette technique se soit propagée en Grèce avec une rapidité extraordinaire, car elle satisfaisait à tous les besoins du métier. J'expliquerai plus tard (voy. la *Conclusion*) les raisons qui ont conservé si longtemps dans les ateliers grecs le système, en apparence paradoxal, de la peinture à figures noires. Pour le moment, constatons qu'au VIIe siècle, grâce à l'incision, elle prend une forme définitive et classique.

Il est plus délicat de rechercher quels sont les inventeurs de l'incision dans les figures noires. J'ai déjà dit (ci-d. p. 145) qu'à mon avis on en pouvait faire honneur aux Corinthiens et j'ai retrouvé la même opinion exprimée par M. Lœschcke dans un article déjà ancien (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 44, note 41; cf. Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 74, note 1). Elle n'est pas partagée par M. Pernice qui voit dans certain vase protoattique le plus ancien exemple des figures noires incisées (*Ath. Mittheilungen*, 1895, p. 116, pl. 3). Mais il est combattu par M. Bœhlau (*op. c.*, p. 98, 107, 165) qui ne croit pas ce vase aussi ancien et qui considère cette découverte comme la propriété des céramistes ioniens, d'après des fragments trouvés à Larissa, avec file d'animaux de style dit rhodien (éolien pour M. Bœhlau), où l'on remarque quelques traits incisés (*ibid.*, p. 87). Ce serait aussi dans ces parages éoliens que se placerait, d'après le même auteur (p. 98), la patrie du bucchero grec, et c'est au bucchero que les peintres de vases auraient emprunté leur technique nouvelle d'incision. A son tour, M. Bœhlau est combattu par M. Graef qui estime les types attiques et corinthiens

incisés plus anciens que les prétendus éoliens (*Jahrbuch*, 1898, *Anzeiger*, p. 225).

Toutes les discussions sur ce point manquent de base suffisamment solide. Nous ne pouvons pas encore indiquer avec précision l'origine du bucchero grec (ci-d. p. 325). Les vases ioniens avec incisions restent plutôt une exception et une anomalie dans l'ensemble de cette céramique. L'étude que nous ferons plus loin (p. 501) montrera que les potiers ioniens ont, au contraire, toujours lutté contre l'invasion de la technique incisée et cherché obstinément à conserver leur système de traits réservés. Jusqu'au VIe siècle les fabricants des sarcophages de Clazomène persistent à indiquer les détails de leurs peintures par des traits blancs, plutôt que de recourir à l'incision. Les fragments de Larissa sont donc probablement dus à un essai, resté infructueux, pour introduire le procédé étranger de l'incision dans la céramique de style rhodien (cf. ci-d. p. 146, 165). Quant aux ttiques, il est logique que le plus tôt possible ils aient adopté l'incision : leur peinture à silhouettes opaques y gagnait beaucoup. Mais je ne vois pas qu'on la trouve chez eux sur des monuments sûrements antérieurs à ceux des Corinthiens. Du reste, il me semblerait assez puéril de chercher à découvrir le véritable « inventeur » de l'incision dans la figure peinte : il est probable que nous ne le saurons jamais. En nommant les Corinthiens, j'ai voulu dire qu'ils ont été au VIIe siècle les plus fervents adeptes et propagateurs de cette méthode, et, comme leurs produits se dispersaient aux quatre coins du monde ancien, ils étaient bien placés pour la rendre rapidement populaire. A Rhodes même l'afflux considérable des vases corinthiens explique l'introduction timide de l'incision dans quelques œuvres régionales (ci-d. p 146, 165). Sur beaucoup de vases de la Salle E, qui appartiennent encore à la classe protocorinthienne par leur forme et par leur décoration, on remarque

l'emploi de l'incision (E 429, 443 et suiv., 464 et suiv.). La pyxis de Charès elle-même (E 609; *Vases du Louvre*, pl. 43), qui, malgré l'inscription, doit être fort ancienne et est directement liée au protocorinthien par la forme, par la peinture monochrome, par les ornements pointillés, par le style des personnages en silhouettes dipyliennes, est un excellent document de transition, car la panse est décorée de cavaliers en silhouettes opaques non incisées, tandis que le couvercle porte une file de guerriers cachés sous de grands boucliers ronds dont les rebords seuls sont timidement incisés. Tous ces faits me semblent prouver la part importante que les Corinthiens ont eue, dès une haute antiquité, dans l'emploi et la diffusion du procédé à incision.

A côté des deux nouveautés techniques qui caractérisent le corinthien à décor végétal, les retouches de rouge et l'incision, nous devons signaler un troisième progrès appelé, comme les deux autres, à un grand retentissement. C'est l'emploi des inscriptions. Le vase est élevé au rang d'œuvre d'art dont se fait honneur le fabricant ou le possesseur (pyxis de Charès E 609; aryballe d'Ainéta, *Annali*, 1862, pl. A); plus souvent le soin de désigner chacun des personnages du tableau par son nom (pyxis de Dodwell, Wilisch, fig. 45) montre quelle importance le peintre attachait à son ouvrage. Nous ne pouvons guère douter, dans ce dernier cas, que le céramiste n'ait puisé son inspiration dans un modèle supérieur (grande peinture ou monument industriel de haute importance comme le coffre de Cypsélos), qui lui fournissait une composition toute préparée. Nous reviendons plus loin sur ces accointances étroites de la céramique peinte avec les autres arts. Les inscriptions sont plus fréquentes encore sur une série de monuments corinthiens qui, quoique en argile, sont distincts de la fabrication des vases et

que nous retrouverons ailleurs (Salle L) : ce sont les plaquettes peintes que l'on consacrait comme ex-voto dans le temple de Neptune à Corinthe et qui représentent toutes sortes de scènes empruntées à la vie populaire des Corinthiens, ou leurs divinités favorites (*Antike Denkmäler*, I, pl. 7 et 8; II, pl. 29, 30; *Jahrbuch Inst.*, 1897, p. 9 et suiv.). L'abondance de ces petits textes épigraphiques a permis de reconstituer en détail toutes les variétés de l'alphabet corinthien (Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 240; Wilisch, p. 154 et suiv.; Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften*, p. 16 et suiv.). La structure particulière de certaines lettres, en particulier du β, de l'ε, de l'ι, du σ, sert d'indice pour déterminer la provenance sûrement corinthienne d'un grand nombre de documents. Comme l'usage de ces inscriptions apparaît à l'époque du contact de la Grèce avec l'Orient, il est probable que l'influence étrangère se fait encore sentir ici : on sait qu'en Egypte et en Assyrie il n'y a pour ainsi dire aucune œuvre d'art qui ne soit accompagnée d'une légende explicative. Les petits vases phéniciens de terre émaillée, trouvés en Grèce et dans les Iles, portent aussi quelquefois des inscriptions hiéroglyphiques (*Vases du Louvre*, A 364). Les Grecs, avec leur esprit pratique, ne pouvaient pas manquer de s'approprier un moyen aussi commode d'éclairer les représentations un peu sommaires de leur art primitif. Bien qu'un texte d'Elien (*Hist. Var.*, X, 10) mentionne avec dédain cet usage comme propre aux artistes inhabiles des anciens âges, nous savons pertinemment que les Grecs le conservèrent fort tard et que le plus grand peintre du ve siècle, Polygnote, en faisait encore usage. C'est donc un élément considérable dans l'histoire de l'art.

La question de date est, pour le groupe qui nous occupe, résolue surtout par les observations faites sur les tombes d'Italie où l'on rencontre les vases de ce style. Nous avons déjà fixé cette chronologie (ci-d.

p. 321) à propos des poteries de bucchero. Le style corinthien à décor végétal et à zones d'animaux incisés ne se rencontre pas dans les tombes à puits. Il est encore rare dans les tombes à fosse anciennes qui contiennent surtout du protocorinthien ; il abonde au contraire dans les tombes à fosse plus récentes et dans les tombes à chambre anciennes. Il disparaît peu à peu, à mesure que les vases attiques à figures noires se font plus nombreux (Gsell, *Vulci*, p. 315-316 ; cf. Barnabei, *Lincei*, IV, p. 273). Par conséquent, nous admettrons pour le plein développement de cette série l'intervalle compris entre le milieu du VIIe siècle et le début du VIe (cf. Wilisch, p. 151).

E. *Le style corinthien à fond libre et à larges zones d'animaux ou de personnages incisés.*

(Nos 574-656.)

Le développement de la peinture corinthienne s'accomplit, à mon avis, avec une logique et une régularité remarquables. Il serait étrange que, d'une part, les Corinthiens n'eussent fabriqué que de petits vases à parfums, alabastres et aryballes, et de minces plaquettes d'ex-voto ; que, de l'autre, ils aient adopté tout à coup une poterie toute différente, les cratères dits à colonnettes, pièces de grand format, exigeant un outillage et un four de dimensions spéciales. Il est beaucoup plus logique d'admettre, avec le succès croissant de leur industrie, une plus grande variété de types qui conduit peu à peu des minuscules flacons d'huile, la première et la plus importante « spécialité » de ces ateliers, à la fabrication de toutes sortes d'ustensiles et de récipients, petits, moyens et grands. Au point où nous sommes arrivés, c'est-à-dire à la fin du VIIe ou au début du VIe siècle, la floraison de la céra-

mique corinthienne est complète et les différentes catégories que nous venons d'énumérer doivent coexister : mais le genre nouveau, le plus en vogue, est celui des grands vases d'où le décor végétal tend à disparaître presque complètement, où l'élément animal lui-même prend une place secondaire, tandis que les personnages sont mis en bonne place et en belle lumière, dans des compositions d'abord familières et anonymes, puis mythologiques et héroïques. Les genres plus anciens ne sont cependant pas morts. Il n'y a aucune raison de croire que le petit alabastre géométrique, que le gros aryballe à palmette orientale, que les petits vases à zones de chiens courant non incisés, que les vases à décor végétal touffu et à figures incisées, que les œnochoés à imbrications soient tout à fait hors d'usage. Tout au plus peut-on supposer que la fabrication en diminue peu à peu, ou bien qu'ils subissent l'influence de l'esthétique nouvelle et transforment en certains cas leur décor. Pour cette raison, je crois que les prétendus « lécythes protocorinthiens » dont il a été question (ci-d. p. 426), avec leurs petites zones de personnages admirablement groupés, couverts de fines ciselures, formant parfois de véritables scènes héroïques ou mythologiques, ne sont pas les avant-coureurs du style perfectionné, mais que les plus beaux sont contemporains des grands cratères à scènes développées dont ils imitent, sur leurs zones réduites, les compositions et les arrangements symétriques. C'est une appropriation du genre nouveau à une forme ancienne. De même, sur les gros aryballes ordinairement décorés d'animaux, d'oiseaux, de génies orientaux ensevelis sous un semis de grosses rosaces, on voit tout à coup apparaître un sujet héroïque, traité dans la manière des grands vases, comme le suicide d'Ajax, la chasse de Calydon, le cheval de Troie (A 473, E 612 (1); *Vases du Louvre*, pl. 43; *Jahrbuch*, 1892, pl. 2). C'est encore « le choc en retour » du style

développé à personnages. Ici, comme ailleurs, le principe de « la hiérarchie des genres » doit être pour nous un guide chronologique. Je ne crois plus nécessaire de discuter l'ancienne théorie de Brunn sur les prétendues imitations de peintures archaïques qui auraient eu lieu à l'époque d'Alexandre et qui feraient descendre jusqu'au IVe siècle une bonne part des monuments céramiques à zones de personnages et à sujets historiques; cette thèse ne compte plus, je crois, aucun défenseur (cf. Wilisch, p. 111). J'ai dit plus haut (p. 310) pour quelles raisons je crois devoir repousser également la chronologie tout à fait contraire de M. Montelius qui propose de reculer jusqu'en plein VIIe siècle la fabrication des grands vases corinthiens à personnages. Elle est, à notre avis, plus rapprochée du VIe et appartient en grande partie à ce siècle même.

Le grand cratère, avec une structure d'anses toute particulière (E 562 et suiv.; *Louvre*, pl. 44 et suiv.; Wilisch, fig. 27), appelé parfois *kelebé*, est le type préféré de cette époque. A côté de lui prennent place d'autres formes qui ne sont que des agrandissements des types anciens, comme l'œnochoé à col long (*Arch. Zeit.*, 1883, pl. 175, vase de Timonidas), le dinos sans anses (E 421, pl. 40), le skyphos (*Arch. Zeit.*, 1859, pl. 125), ou qui introduisent des variétés nouvelles dans l'industrie corinthienne, comme la coupe à pied court, l'amphore et l'œnochoé à tableaux réservés sur la panse, l'hydrie à trois anses (E 640-648; Wilisch, fig. 19, 24, 26). Ce sont probablement des emprunts aux régions voisines, aux ateliers chalcidiens ou attiques, car ces dernières formes restent assez isolées dans l'ensemble et ne paraissent pas avoir eu à Corinthe un caractère vraiment national.

La technique appelle deux observations. On ne se contente plus du ton pâle du fond. Sous l'influence grandissante des modèles ioniens, chalcidiens, attiques,

on cherche à donner à la poterie un aspect plus foncé, rougeâtre ou jaune orangé. Ce résultat est obtenu, soit en se servant d'une argile rougeâtre analogue à celle des Attiques (E 621-626), soit en enduisant partiellement la surface du vase d'un engobe jaunâtre (E 640-651); en regardant soigneusement la poterie, on retrouve facilement le ton vrai de la terre, sous le pied, à l'intérieur, dans les cassures. Notons aussi une variété de vases à terre rougeâtre recouverte d'un engobe blanc (E 565); elle est exceptionnelle et représente sans doute quelque essai isolé.

L'autre nouveauté technique est l'emploi du blanc. C'est le complément des retouches rouges. Il sert à rehausser les ornements, à nuancer le corps de certains animaux, des oiseaux, des chevaux, surtout à indiquer les chairs nues des femmes et à les différencier des hommes. Ce dernier détail est lié au développement de la peinture à figures noires que nous étudierons dans la *Conclusion*. On notera que ce blanc, sauf de rares exceptions (Wilisch, p. 21), est appliqué directement sur l'argile, et non pas sur la silhouette noire de l'ornement ou du personnage; c'est un procédé particulier à Corinthe et à l'Ionie, mais contraire au système attique et chalcidien.

Grâce à cet enrichissement de la palette des peintres, à ces engobes colorés, à ces retouches de blanc et de rouge, qui rompent la sévérité du ton noir général, la poterie corinthienne prend un aspect extrêmement gai. Elle compte parmi les céramiques les plus voyantes et les plus polychromées de la Grèce. Elle contraste avec l'austérité des poteries attiques qui adoptent de bonne heure une livrée beaucoup plus uniforme et sombre (comparez la salle F). Par là encore elle se rapproche des céramiques ioniennes de Milo, de Rhodes, de Clazomène, de Cyrène, et elle apporte une note nouvelle dans la peinture de la Grèce continentale. On oublie que

c'est de la poterie à figures noires, tant les personnages sont nuancés de couleurs variées et chaudes. Même l'usage de peindre en noir la silhouette entière du personnage nu souffre des exceptions : en certains cas (E 635, 642) les visages et les cous sont peints en rouge, détail qui, nous le verrons, a pour cause la préoccupation de se rapprocher de la grande peinture et qui se rattache à l'histoire générale de la figure noire (voy. la *Conclusion*).

Le choix des sujets indique que l'artiste se sent capable d'aborder n'importe quelle difficulté. Son action n'est plus limitée par l'impuissance trop flagrante de dessiner convenablement un animal ou un être humain. Son domaine est devenu aussi étendu que celui de la vie elle-même. Dédaigneux des zones d'animaux qu'il relègue dans les parties inférieures du vase (E 623 et suiv. ; *Vases du Louvre*, pl. 44 à 50) ou sur le plat-bord de l'embouchure (E 635), fatigué même des anciens motifs comme l'homme courant ou le cavalier qu'il place au revers et sous les anses (E 630, 635), le peintre industriel s'attache à composer de grandes scènes de combats, de banquets, de danses bachiques, de processions (E 620 et suiv.) ; mieux encore, il exécute de véritables tableaux d'histoire en représentant les hauts faits d'Hercule, son mariage avec Iole (E 635 ; cf. Wilisch, p. 53-57), des épisodes de la guerre de Troie comme la douleur d'Achille (*Jahrbuch*, 1892, pl. 1), le combat d'Achille et de Memnon (*Vas. Berlin*, 1147), le suicide d'Ajax, le départ d'Hector (E 638, 642), la mort de Troïlos (E 638 *bis*), les funérailles d'Achille (E 643), ou d'autres aventures tirées des épopées héroïques comme la chasse de Calydon (*Catalog. Londres*, B 37), le départ d'Amphiaraos (*Berlin*, 1655), le meurtre d'Ismène par Tydée (E 640), la délivrance d'Andromède (*Berlin*, 1652), le rapt de Thétis par Pélée (E 639), etc. (cf. Wilisch, p. 51-58, 67-86). Comme nous le verrons

plus loin, un tel effort suppose d'autres ressources d'invention que celles qui naissent spontanément chez un potier. Il nous paraît indubitable que les peintres de vases ont dû se borner le plus souvent à adapter au décor céramique de savantes compositions qui, issues du grand art, alimentaient déjà d'autres branches de l'industrie grecque. Leur mérite est de nous rendre, sous un aspect plus coloré et plus fidèle, avec une plus grande abondance de matériaux, le souvenir d'importantes œuvres picturales à jamais détruites. Cette imitation des arts supérieurs n'exclut d'ailleurs pas chez ces industriels, si bien doués pour la pratique du dessin, l'étude de la vie réelle et familière. C'est surtout dans les ex-voto en plaquettes (Salle L) qu'on trouvera la preuve de la précision spirituelle avec laquelle les céramistes corinthiens ont saisi leurs contemporains dans les diverses occupations de leurs métiers : mineurs, potiers, marins, cavaliers, chasseurs, soldats, défilent sous nos yeux dans une série d'images qui sont comme un album de la vie populaire dans la vieille Corinthe du roi Périandre (*Antike Denkmaeler*, I, pl. 7 et 8).

Grâce à ces documents multiples, il nous est permis d'établir les conditions dans lesquelles s'exerçait l'art de la peinture grecque à la fin du VIIe et dans la première moitié du VIe siècle. Nous y observons les conventions qui régissaient le dessin au temps de Solon. D'une façon générale, le groupement des personnages admet deux principes : 1° celui de la juxtaposition des figures tournées dans le même sens, qui est la loi ordinaire des œuvres orientales, des fresques et des bas-reliefs de l'Egypte, de la Chaldée et de l'Assyrie; 2° celui de la disposition symétrique, avec un centre vers lequel convergent deux côtés parallèles, qui est la loi ordinaire de l'art classique et moderne, et d'une façon générale de l'art européen. Le premier système a produit

en céramique la zone circulaire d'animaux, telle que nous la voyons sur les poteries rhodiennes et ioniennes où les animaux se suivent à la file. Le second système a produit le groupement déjà très rigoureux des vases anciens du Dipylon, et les compositions savamment équilibrées des cratères corinthiens. Il m'est impossible d'admettre avec M. Winter (*Jahrbuch*, 1898, *Anzeiger*, p. 176) que la loi de symétrie soit restée étrangère à l'art grec continental et qu'elle ait pris naissance d'abord en Ionie. Les documents céramiques me paraissent démontrer tout le contraire Si les Corinthiens ont parfois renoncé à grouper leurs personnages autour d'un centre commun, c'est précisément parce qu'ils se sont ralliés à la manière ionienne. Mais, dans la plupart des cas, tout en s'inspirant des modèles orientaux et ioniens, ils tendent inconsciemment, par leur génie de Grecs continentaux, à les régulariser et à les géométriser : leurs files d'animaux ne sont plus uniformément circulaires; certains animaux marchent en sens contraire pour s'opposer aux autres; même dans les réunions en apparence fortuites de fauves, de bouquetins et d'oiseaux, on s'aperçoit qu'un certain rythme symétrique a présidé à la répétition des mêmes types (voy. les descriptions des n^{os} E 616 et suiv., dans les *Vases du Louvre*, p. 52 et suiv.). Surtout dans les grandes zones de personnages ils appliquent avec fermeté la règle d'équilibre et de symétrie : rarement un groupe est laissé sans partie correspondante; chaque motif est constitué ordinairement par deux personnages placés face à face (E 620, 623, 624, 626, 628, 629). Par cette recherche des pondérations et des balancements symétriques leur composition devient plus sculpturale encore que picturale. Pour la même raison, la disposition des tableaux en métopes, l'encadrement qui isole le sujet au milieu de la panse ne leur déplaît pas (E 592, 620, 642, 643 à 648). Un certain esprit

mathématique, si je puis dire, règne dans toute leur céramique et lui donne un caractère essentiellement hellène. Si imprégnés qu'ils soient des motifs orientaux, les Corinthiens restent pourtant dominés par les puissants instincts de la Grèce continentale et dorienne. Par là encore, il me semble que le développement final de leur peinture garde un lien avec la phase géométrique du début. A travers la variété des styles, c'est le même fil conducteur.

Il faut mettre à part, dans cette prédilection pour les motifs symétriques, la répétition des sujets héraldiques, lions ou sphinx affrontés, certainement empruntés à l'Orient et dus aux souvenirs les plus lointains de l'antique Chaldée (Heuzey, *Mon. Piot*, I, p. 7), qui survivent dans de nombreuses compositions assyriennes (Perrot et Chipiez, II, fig. 265, 280, 311, 331, 343, etc.). On a voulu parfois en faire l'apanage presque exclusif de l'art chalcidien, mais cette opinion a été à bon droit réfutée (Holleaux, *Bull. corr. hell.*, 1892, p. 367, note 2; Couve, *id.*, 1897, p. 454).

L'isolement des figures sur un fond débarrassé d'accessoires est un autre caractère notable de la dernière phase corinthienne. La même transformation a lieu à Rhodes, quand la catégorie dite de Fikellura, dont M. Bœhlau veut faire des vases samiens (*Ion. Nekr.*, p. 52-57), succède aux œnochoés à zones d'animaux. Nous ne pouvons pas dire encore quel atelier grec a pris l'initiative de cette nouveauté féconde; il est probable qu'elle est due au grand art plutôt qu'aux industries. Ce qui est certain, c'est que la vogue en fut promptement assurée, car on s'aperçut vite combien le sujet gagnait à s'enlever sur un fond clair et libre, au lieu de se perdre dans un fouillis de petits ornements (voy. le progrès marqué dans la composition d'E 603). Certains vases de transition montrent combien le décorateur est resté longtemps respectueux des

traditions et des formules convenues : sur la même poterie il placera la zone habituelle d'animaux avec le semis touffu des rosaces, puis la zone de personnages, à la manière nouvelle, c'est-à-dire purifiée de tout décor parasite; enfin l'embouchure couronnée de quelques masques de femmes en ronde bosse rappellera que les essais plastiques des protocorinthiens (ci-d. p. 428) n'ont pas été abandonnés et que l'application de la statuette au vase continue à être un des problèmes proposés aux réflexions des céramistes (Furtwaengler, *Collect. Sabouroff*, pl. 47).

En dépit de l'agrandissement des vases, les personnages restent assez petits. Cette brièveté de taille tient surtout à la disposition en zones qui continue à être une des règles les plus importantes de composition et le trait dominant de l'esthétique corinthienne. La surface a beau avoir doublé, triplé, décuplé d'étendue, la répartition des sujets dans l'espace resserré des zones circulaires conduit toujours le peintre à ne dessiner que des figures de petites dimensions. La comparaison avec les vases de Milo (Conze, *Melische Thongefaesse;* Mylonas, *Ephemeris arch.*, 1894, pl. 12, 13; Rayet et Collignon, pl. 3) ou avec les grandes amphores attiques du même temps (amphore de Nessos, *Denkmaeler Inst.*, I, pl. 57) éclairera d'une vive lumière ce caractère distinctif des œuvres corinthiennes. Par là elles se rattachent intimement à l'école ionienne et tranchent sur l'ensemble de la peinture continentale. Les Corinthiens ont été avant tout des « miniaturistes », comme le seront plus tard à leur exemple les peintres des petites coupes attiques (Salle F). Ils ont réalisé en ce genre des chefs-d'œuvre qu'aucun autre atelier n'a pu atteindre ni dépasser, comme l'aryballe de Berlin avec Hercule et les Centaures, ceux de Londres et de Paris avec des groupes de combattants (*Arch. Zeitung*, 1883, pl. 10; *Journ. of. hell. stud.*,

1890, pl. 1; celui du Louvre inédit, Inv. C A 931).

Ce qui les rapproche encore de l'école ionienne, c'est le goût du pittoresque, l'habitude d'accompagner les scènes de détails réalistes, d'accessoires jetés dans le champ, par exemple des arbrisseaux ou des oiseaux volant pour indiquer le plein air (E 639), des poissons pour la mer, des lits, des sièges, des tables garnies de vaisselle pour les réunions dans la maison (E 629), des trépieds et des vases entassés pour les jeux de concours (*Berlin*, n° 1655), etc. De même, sur les plaquettes, tous les ustensiles nécessaires aux métiers populaires sont rassemblés (cf. Wilisch, p. 96-97). Nous aurons occasion (p. 513) de revenir sur cette préoccupation du décor extérieur qui caractérise l'école « ionienne » et qui conetrast avec les habitudes beaucoup plus sobres de l'école que nous appellerons « dorienne » pour l'opposer à la précédente.

L'élément épigraphique, déjà signalé plus haut (p. 441), gagne en force : les légendes explicatives, les noms des personnages se multiplient: même les animaux, les chevaux, sont désignés de façon explicite. Ces inscriptions sont tracées en tous sens, de gauche à droite, plus souvent de droite à gauche, ou alternativement à la façon dite « boustrophédon » ; elles circulent au milieu des personnages et bouchent les trous de la composition (E 635, 638), comme autrefois les animaux ou les motifs végétaux de remplissage (cf. Wilisch, p. 156-158). Comme signataire de peintures, nous trouvons le nom de Timonidas sur une œnochoé qui représente Achille en embuscade guettant le jeune Troïlos et sur une plaquette consacrée à Poseidon (Klein, *Meistersign.*, p. 28).

Si de cette analyse de la composition nous descendons à l'exécution elle-même, nous y remarquons certains principes généraux qui appartiennent moins à une école particulière qu'à l'art archaïque tout entier. La règle d' « isoképhalie » qui consiste à placer toutes les

têtes des personnages à la même hauteur, qu'ils soient debout ou assis ou à cheval, amène des conventions à première vue bizarres, comme de représenter les fantassins de même stature que les cavaliers, ou un cygne aussi grand qu'un lion; mais on les retrouve à cette époque dans la sculpture aussi bien que dans la peinture, elles sont comme le code légal des œuvres d'art de tout genre. De même, la représentation uniforme de toutes les têtes dessinées de profil et, dans ce profil, l'œil indiqué de face sont des conventions dont les bas-reliefs archaïques aussi bien que les peintures affirment le caractère immuable (cf. Wilisch, p. 62-63).

Une convention tout particulièrement intéressante est celle qui régit l'emploi des retouches de couleurs. Le peintre ne s'astreint nullement à copier la nature. Pas plus que sa silhouette noire ne rend le ton réel des chairs, pas plus ses retouches blanches ou rouges ne seront toujours conformes au coloris des détails vrais qu'elles sont chargées d'exprimer. Sans doute cette retouche n'ira pas nécessairement à l'encontre de la vérité et, quand le céramiste mettra du blanc sur les chairs des femmes (E 639), sur une tunique d'homme (E 637), sur la robe d'un cheval (E 642), du rouge violet sur un manteau (E 635), il est clair qu'il aura songé à se rapprocher de la réalité. On observe même, en ce genre, de curieux essais comme celui du ton chair donné aux parties nues des guerriers dans plusieurs des jolis aryballes à zones de personnages dont nous avons parlé (p. 425). Mais il est assez fréquent de trouver des visages, des musculatures, des crinières de chevaux, indiqués en rouge (E 635, 642, 628, 637, 629), comme si le peintre se souciait moins de « faire vrai », que de souligner par une tache vigoureuse un détail qu'il veut mettre en relief. On a parfois indiqué comme source de ces conventions l'imitation de certains ouvrages d'orfèvrerie, qui comportaient un travail d'incrustation en métaux

différents : le noir représenterait la couleur du bronze, le blanc celle de l'argent et de l'étain, le rouge celle du cuivre. On rappelle aussi que les potiers s'inspiraient d'œuvres d'ébénisterie comme le coffre de Cypsélos, tout entier en bois de cèdre, plaqué d'ivoire et d'or : le fond de bois serait imité par le noir, l'ivoire par le blanc, l'or par le rouge. On peut certainement tenir compte de ces influences diverses qui n'ont pas été sans action sur la technique des vases; il faut y joindre surtout, à notre avis, l'imitation des tissus, des tapisseries, où plus que partout ailleurs il est d'usage de nuancer les objets et les personnages de tons colorés, tout à fait conventionnels et irréels, pourvu qu'il en résulte une harmonie de tons gais et voyants. Mais nous ne devons jamais, en parlant de céramique, perdre de vue que le principal courant directeur dans cette industrie a été la peinture elle-même, la fresque décorative, et que les nombreuses conventions dont les vases nous offrent les exemples étaient sans doute celles du grand art pictural. Nous ne pouvons plus le prouver matériellement, puisque ces originaux ont disparu pour toujours; mais, en regardant les plus anciennes fresques grecques, comme le taureau de Tirynthe et d'autres décorations mycéniennes, on se rend compte combien, dès l'origine, les tons colorés sont destinés à souligner et à accentuer le dessin, plus encore qu'à imiter la nature.

C'est plutôt dans le menu détail que l'artiste se montrera scrupuleux et réaliste : toutes les broderies des vêtements, tous les détails des sièges, des lits, des chars, seront reproduits avec une minutie extraordinaire (E 629). Nous retombons, au contraire, dans la convention, née de l'inexpérience et de l'impuissance, quand nous examinons la façon dont les vêtements sont dessinés : ils tombent droit comme de lourdes chapes, sans qu'aucun trait, aucun pli vienne rompre la raideur

immobile de l'étoffe. Là encore, le peintre se fiera surtout aux retouches de blanc, de rouge, de noir, pour diversifier les différentes parties du costume féminin ou masculin, civil ou militaire (Wilisch, p. 98 et suiv.).

Remarquons enfin certaines recherches de perspective, des façons de grouper les personnages qui montrent jusqu'à cinq ou six plans successifs en profondeur (E 637, 638; cf. le cratère d'Amphiaraos, *Berlin*, n° 1655). Bien que ces essais soient encore pleins d'incertitudes et de fautes, que les pieds et les têtes de ces figures soi-disant distantes restent sur la même ligne et à la même hauteur, l'effort n'en est pas moins louable (sur ces règles de perspective peu à peu introduites dans l'art, voy. R. Delbrück, *Beiträge zur Kenntniss der Linienperspektive*, 1899). Le peintre a voulu représenter le mouvement et la vie, le grouillement de la foule réunie, la confusion des chars courant. C'est un trait de vérité inconnu aux œuvres d'art antérieures; il atteste chez l'artiste une volonté bien arrêtée de résoudre toutes les difficultés proposées par le spectacle complexe de la nature.

En résumé, l'impulsion donnée à l'industrie céramique par les Corinthiens a été considérable, et aucune autre fabrique ne peut leur être comparée à cette époque pour l'importance des résultats acquis. Leur clientèle est immense et comprend à peu près toutes les régions connues des anciens. Les fouilles du R. P. Delattre à Carthage ont eu ce résultat scientifique remarquable de faire savoir qu'au sein même de la grande colonie phénicienne, le commerce grec avait su faire pénétrer ses produits, et que ces produits étaient surtout corinthiens (*Quelq. tombeaux de Douimès*, 1897, p. 22-23; *la Nécropole punique de Douimès*, dans les *Mémoires de la Soc. des Antiquaires*, 1897; *Découverte de tombes puniques*, 1898, pl. 2; cf. von Duhn, *Jahrbuch*, 1896, *Anzeig.*, p. 89). Les progrès artistiques ne sont pas moins

dignes d'attention : des formes nouvelles de vases entrent en circulation, la triple polychromie est mise en usage, l'incision facilite et précise le dessin des figures noires, la miniature est créée, les sujets historiques et religieux appliqués aux vases élèvent la peinture industrielle au rang du grand art, les groupements héraldiques deviennent une branche importante de la décoration, la symétrie savante est la loi de la composition, la plastique en ronde bosse collabore avec la peinture pour la décoration des poteries, l'épigraphie y ajoute ses clartés, l'ouvrier prend conscience de sa valeur et signe ses œuvres, le dessinateur ne recule devant aucun aspect de la nature, il n'a recours aux conventions que pour mieux traduire ce qu'il voit, il découvre les ressources de la perspective. Telles sont les plus importantes et les plus fécondes conquêtes des Corinthiens dans le domaine de la peinture industrielle. On ne peut leur refuser d'avoir compté parmi les meilleurs ouvriers de la civilisation grecque naissante.

Mais, justice étant rendue aux potiers corinthiens, nous ne devons pas tomber dans l'erreur commune à beaucoup d'archéologues qui consiste à s'enfermer dans le cercle étroit de la céramique, à ne voir qu'elle, et à attribuer à de simples industriels tout ce qu'on découvre dans leurs œuvres de beau et de fécond. Si nous pensons qu'on a eu tort de transformer en créateurs et en inventeurs de génie les plus célèbres céramistes du ve siècle, les Euphronios, les Douris, les Brygos, à plus forte raison nous dirons que les modestes artisans du VIIe et du VIe siècle n'ont pas eu d'action directe sur l'art de leur temps, mais qu'ils en ont au contraire subi l'influence. Ce qui nous les rend si précieux, c'est qu'ils sont le reflet d'une civilisation supérieure à eux, mais dont les éléments ont disparu à jamais. Quand nous lisons dans Pline (*Hist. nat.*, XXXV,

15 et suiv.) que parmi les plus anciens peintres grecs dont on ait gardé la mémoire, on nommait les Corinthiens Cléanthès et Aridicès, que le premier inventeur du ton rouge fut encore un Corinthien Ecphantos; quand nous voyons (Strabon, VIII, 343) qu'un autre Corinthien, Arégon, avait peint une Artémis portée par un griffon, et que Cléanthès était l'auteur de tableaux représentant la Prise de Troie et la Naissance d'Athéné, où l'on voyait Poseidon tenant un poisson dans sa main (Athénée, VIII, 346); quand Pline et Athénagoras nous racontent (*Hist. nat.*, XXXV, 151; *Legat. pr. Christ.*, 14; cf. Overbeck, *Schriftquellen*, nos 259, 261, 381) l'historiette de la fille de Dibutade traçant le profil d'un jeune homme d'après sa silhouette projetée sur un mur et celle du père façonnant d'après ces contours un bas-relief qui fut la première œuvre plastique et que l'on conserva précieusement dans un sanctuaire de Corinthe; quand nous lisons l'histoire de Démarate, père de Tarquin (ci-d. p. 418) ou la description du coffre de Cypsélos (Dumont-Chaplain, I, p. 221-230; St. Jones, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 30, pl. 1; Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 722-732), n'est-il pas vrai que derrière tous ces textes nous entrevoyons la physionomie d'une Corinthe archaïque, riche et florissante, abondamment pourvue d'artistes en tous genres, guidant les autres cités dans la voie du progrès? Les peintures de vases seules peuvent nous aider à en reconstituer l'image affaiblie. Cette Artémis d'Arégon, chevauchant son coursier fantastique, n'est-elle pas parente des déesses semi-grecques et semi-orientales que nous voyons sur les aryballes du Louvre (E 588, 589)? Cette Prise de Troie de Cléanthès, ce Poseidon symbolisé par un thon, n'en trouvons-nous pas comme une imitation sur des poteries telles que l'aryballe du Cabinet des Médailles (*Jahrbuch*, 1892, pl. 2) ou l'une des plaquettes corinthiennes (*Berlin*, n° 460)? Maintes fois on a noté

que la plupart des scènes du coffre de Cypsélos se retrouvaient sur des vases corinthiens. Le départ d'Amphiaraos (Pausanias, V, 17) est textuellement reproduit sur un des plus beaux cratères corinthiens du Musée de Berlin (n° 1655; cf. Dumont, *op. l.*, p. 224). Citons encore comme sujets communs les exploits d'Hercule, Persée poursuivi par les Gorgones, Thésée et Ariane, le combat d'Ajax et d'Hector, Hercule et les Centaures, l'Artémis dite persique, etc. Par conséquent, l'hypothèse d'une forte civilisation, qui, dominant un art industriel de rang modeste comme la céramique, l'influencerait et la dirigerait dans les principales phases de son développement, n'a pour elle que des vraisemblances.

Nous pouvons parvenir au même but par une autre voie. Si ce foyer d'art supérieur a existé, il a rayonné sur d'autres industries que la céramique et nous devons en saisir l'action ailleurs que dans les vases peints. En effet, nombre de bas-reliefs, d'armes, d'objets de métal ou d'ivoire ciselés, contemporains des vases, évoquent les mêmes images, les mêmes sujets tirés d'un répertoire commun où tous les industriels venaient puiser leur inspiration. Quand on examine, en particulier, les petites plaques de bronze, travaillées au repoussé et destinées à servir d'appliques à des coffrets et autres meubles de bois, qui remontent à peu près à la même époque, on y remarque un système de décoration tout à fait analogue : zones de palmettes et de rosaces, files d'animaux, sphinx affrontés, fauves en marche, combats de guerriers, représentations mythologiques ou héroïques comme l'Artémis persique, la lutte de Zeus et de Typhon, la rançon d'Hector, Hercule et les Centaures, Thésée et le Minotaure, etc. (*Ephemeris arch.*, 1892, pl. 12; *Bull. corr. hell.*, 1892, pl. 14, 15; 1895, p. 218-224; *Arch. Zeitung*, 1884, pl. 8; *Olympia, Die Bronzen*, pl. 38). Nous n'avons pas à rechercher ici l'origine de ces petits monuments qu'on a tour à tour

attribués à une fabrique corinthienne, ou argivo-corinthienne, ou chalcidienne et attique sous l'influence de modèles ioniens (voy. la thèse de M. De Ridder, *De ectypis æneis*, avec la discussion de ces différentes opinions, et les observations de M. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 454, 464). Nous nous bornons à constater ici le développement d'une industrie d'art qui, parallèlement à la céramique peinte, passe par les mêmes phases, se rattache d'abord à des traditions géométriques (cf. les fibules gravées de Béotie, Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, t. VII, p. 251-256), subit ensuite des influences extérieures et surtout orientales, délaisse peu à peu les sujets faciles comme les animaux pour aborder les compositions à personnages et crée de véritables petits tableaux d'histoire. Jusque dans les dimensions des figures, dans les détails de technique comme l'incision et le pointillé, dans les principes de composition, dans les conventions d'isoképhalie, de visages de profil, de décor et de formes de vêtements, on retrouve une parenté intime avec les vases. Enfin, de même que les céramistes se sont enhardis à fabriquer de plus grandes poteries, à débarrasser les fonds, à augmenter les surfaces de décoration, de même aussi des pièces d'importance, luxueusement ornées, comme la cuirasse d'Olympie, le poisson d'or de Vettersfelde, le char en bronze de Pérouse (*Bull. corr. hell.*, 1883, pl. 1 à 3; Furtwaengler, 43ᵉ *Winckelmanns Programm*, pl. 1; Martha, *Art étrusque*, fig. 347) marquent, au VIᵉ siècle, l'apogée de cette métallurgie qui, avec des ressources techniques différentes, vise aux mêmes effets que la céramique et se développe dans la même atmosphère d'art.

Si nous soumettions à un examen semblable la sculpture décorative de cette époque, par exemple en confrontant avec les peintures corinthiennes les reliefs du trône de l'Apollon Amycléen, exécutés par Bathyclès de

Magnésie et décrits par Pausanias (III, 18), nous serions encore conduit à des résultats identiques; l'alliance intime des industries avec le grand art y apparaîtrait avec non moins d'évidence (Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 599 et suiv.).

Pour cette raison, j'attribuerai moins d'importance qu'on ne le fait d'ordinaire (Wilisch, p. 72 et suiv. ; cf. C. Robert, *Bild und Lied*, p. 21 et *passim*) à la tradition littéraire. Je ne crois pas qu'elle agisse beaucoup, du moins directement, sur la composition des vases. Que nous retrouvions dans quelques lyriques les éléments du Départ d'Amphiaraos ou du Meurtre d'Ismène; que le détail des aventures d'Hercule ait sa source dans nombre de poèmes épiques; que les scènes de la guerre de Troie aient pour origine les récits d'Homère et des autres poètes cycliques, rien n'est plus naturel. Mais que les potiers aient eu l'idée de composer leurs sujets en entendant réciter ces poèmes, voilà qui va contre toutes les vraisemblances. Nous aurons l'occasion de constater que ces ouvriers sont très souvent des illettrés qui ne savent même pas écrire ou qui font des fautes en signant leur propre nom, ou qui se trompent en plaçant les inscriptions à côté des personnages. Il serait tout à fait contraire à la vérité d'en faire des « dilettantes », nourris de poésie et de théâtre, tirant de leurs lectures ou de leurs souvenirs de beaux tableaux décoratifs. Sans doute les grands sujets héroïques et mythologiques ne leur étaient pas étrangers; ils les possédaient dans leur mémoire, comme tout Grec s'intéressant aux choses de la cité et de la religion. Mais ils ne devaient y apporter aucune érudition et tout porte à croire qu'entre eux et la littérature il y avait un intermédiaire, le grand art.

Pour bien juger le rôle et la valeur des céramistes, il faut donc voir les choses de haut : un recul est nécessaire pour les mettre en place, là où ils doivent être.

Ils ne sont qu'un organe dans cette machine puissante que constitue l'art grec en formation et ils collaborent avec d'autres industriels à mettre en mouvement certains rouages. Mais le centre moteur est en dehors et au-dessus d'eux ; ils sont entraînés par lui, ils ne le dirigent pas. Et de même que les parties d'un organisme compliqué se subdivisent en une foule de petits mécanismes, de même la céramique grecque admet une variété non moins grande d'agents qui ont chacun un rôle spécial, quoique subordonné à l'ensemble. C'est pourquoi nous devons, dans ce grand travail de la peinture industrielle du VIIe et du VIe siècle, distinguer à côté du groupe corinthien des groupes ioniens, chalcidiens, béotiens, attiques, qui, tout en agissant dans le même sens, ont leur nature et leurs fonctions particulières.

DESCRIPTION

Comme je l'ai indiqué déjà (p. 66), plusieurs méthodes de classement s'offrent à quiconque veut grouper un ensemble un peu considérable de vases, et chaque système offre des avantages et des inconvénients. Il faut considérer celui qui instruit le mieux le public, et ce point de vue varie suivant les catégories de vases. Telle série sera plus importante pour les formes (Chypre), telle autre pour les différences de technique (bucchero, vases de Cæré), telle autre pour l'importance des sujets traités (Corinthe, Attique, etc.). C'est pourquoi je ne me suis pas astreint dans mon classement à une règle unique (ci-d. p. 67-68). J'ai voulu montrer quelle diversité extraordinaire d'études résulte de l'examen attentif des vases peints antiques : sur n'importe quelle question se rattachant à l'histoire de l'art antique, on est

sûr d'y trouver quelque renseignement à prendre.

L'idée qui m'a guidé dans le groupement de la Salle E correspond au plan que j'ai adopté pour le rangement de la Salle C; de même que nous avons suivi là tout le développement du décor incisé ou à reliefs, ici nous voyons se dérouler l'histoire complète du décor peint, depuis les premiers essais linéaires jusqu'à la composition des grandes scènes à personnages. Aucune série ne se prête mieux que les vases corinthiens à une telle démonstration, puisque avec eux nous partons du décor géométrique le plus simple pour aboutir à de véritables tableaux, en passant par toutes les phases du décor végétal et animal. Je sais que par cette façon de classer je mécontenterai ceux qui recherchent surtout dans l'histoire de la céramique grecque les divisions par fabriques, sujet dont je suis loin de méconnaître l'importance. Mais, vu la variété décourageante des opinions émises et le peu de certitude des résultats acquis (ci-d. p. 421-422), je me serais fait scrupule de présenter au public un groupement dogmatique de ce genre, aussi bien que de me restreindre à l'étude des formes de vases ; j'ai pensé qu'il devait être surtout instruit des questions générales qui relèvent de l'histoire de la peinture et du dessin, alors que le reste doit être laissé aux discussions des érudits. D'ailleurs rien n'est plus facile, dans chaque groupe de vases, que d'indiquer ceux qui paraissent appartenir à des fabriques provinciales, de rassembler les formes similaires, et c'est ce qu'on trouvera dans les descriptions suivantes. Si j'encours de ce chef quelque reproche — et l'on m'en a déjà fait de ce genre (*Deutsche Litteraturzeitung*, 1897, p. 1950) — j'emprunterai pour répondre à ces critiques le latin savoureux de l'historien Mommsen qui défendait en ces termes son classement géographique des inscriptions latines : « *Probabuntur quidem aliis aliæ divisiones, quique rebus sa-*

cris studet deorum titulos flagitabit conjunctos, qui rem publicam populi romani illustrat publica epigrammata divelli ægre feret, et sic deinceps : neque facile quisquam intelliget, ut pluvias cœlumve serenum, ita inscriptionum syllogen non sibi soli fieri. » (*Inscript. regni Neapolitani latinæ*, p. VIII).

E 1-22. — J'ai placé en tête une série qui représente les diverses formes de petits flacons dont les Corinthiens se sont servis pour trafiquer de leurs essences et de leurs parfums : l'alabastre ovoïde (7 et 8), l'alabastre piriforme (9), l'aryballe rond (10), l'aryballe en tube circulaire (11), l'amphorisque (12), la pyxis à couvercle (13 à 15), la petite coupe plate (16 et 17). Ces formes sont usitées dans la Grèce même et la plupart des exemplaires qui sont exposés ici peuvent être considérés, à cause de la couleur de l'argile ou à cause de la qualité du lustre noir, comme des produits importés des pays grecs. Les ateliers italiotes les ont imitées à peu près toutes, mais ils ont aussi répandu certains types qui sont plus particuliers à l'Italie, comme l'alabastre à tores saillants (18 à 20), l'alabastre long à fond plat (21), l'alabastre à base pointue (22), etc. Ce petit groupe aidera le visiteur à fixer dans sa mémoire les formes importantes de la série des petits vases qui est extrêmement riche au Louvre. Au premier abord, ces flacons offrent un aspect fort monotone ; pour qui les examine de près, toutes les phases de la technique corinthienne y sont représentées ; rien n'est plus instructif que de voir dans cette longue fabrication, qui va de la seconde moitié du VIIIe siècle jusqu'au VIe, les progrès s'accomplir avec une logique immuable.

A. *Vases à décor géométrique, sans incisions.*

E 23-97. — Le décor en pointillé nous a servi à classer un ensemble considérable de ces vases : il a son point de départ dans la métallurgie (ci-d. p. 402) et il pourrait remonter à une source mycénienne ; dès cette époque, on a pratiqué en Grèce l'ornementation en picotis couvrant la panse entière ou en zones courant autour du vase (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Thongef.*, pl. 3, n°s 9, 10; *Myk. Vas.*, n°s 208, 234). Le filet ondulé (E 39) rentre dans la série des mêmes survivances. Enfin le damier, les dents entourant la base (E 13, 15) nous sont connus aussi par des poteries mycéniennes (*Myk. Vas.*, n°s 129, 341). Il n'y a donc là rien de nouveau pour nous, mais rien non plus qui oriente les origines du style géométrique corinthien du côté du géométrique grec dorien ; tous les éléments en sont dans la Grèce mycénienne, qui devient plus tard la Grèce ionienne. La totalité des vases de ce groupe me paraissent avoir été fabriqués en Italie : ni l'argile ni les couleurs ne donnent l'impression de produits purement grecs.

E 98-145. — Dessins en petites lignes parallèles, quadrillés, etc. C'est encore dans le répertoire mycénien (*Myk. Vas.*, n°s 42, 51, 65) que nous remarquons l'ornement en angles juxtaposés ou en arête, dérivé lui-même d'une très haute antiquité asiatique (Heuzey, *Monuments Piot*, II, p. 19, pl. 1). Les Corinthiens avec leur goût prononcé pour le végétal ont vite fait de le transformer en une sorte de guirlande de feuillages (comparez E 99, 102, 107, 109, 120, etc., avec E 133, 144). Il a passé aussi chez les Béotiens archaï-

ques (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 446, fig. 2; cf. l'aryballe de Gamédès, Dumont et Chaplain, I, p. 290).

E 146-249. — La décoration en languettes végétales, entourant le col ou plus rarement rayonnant autour de la base, devient, avec les cercles, le motif typique d'une quantité considérable de vases. Il est possible que ces languettes soient dues elles-mêmes à une simplification d'un motif mycénien (*Myk. Vas.*, nos 108, 136, 148, 234; cf. pour les Béotiens archaïques, Couve, *l. c.*), mais dans des créations aussi simples nous devons laisser une part assez large à l'initiative propre des artistes de tous pays : l'art spontané entre ici en ligne de compte comme l'art par contact, et le départ à faire entre les deux est souvent fort délicat (ci-d. p. 251-252). On pourrait également pour d'autres motifs simples, comme la grecque sommaire (249), indiquer une filiation avec l'art mycénien (*Myk.*, nos 131, 376). La retouche rouge en cercle devient de plus en plus fréquente, pour égayer la couleur noire du décor ; elle est posée soit par-dessus le cercle noir lui-même, soit directement sur l'argile (comp. 165 et suiv. avec 199, etc.). La plupart des vases exposés sont de fabrique provinciale plutôt que grecque.

E 250-299. — Vases où le cercle seul, en noir et en rouge, constitue surtout le décor. Il ne faut pas toujours prendre la simplicité du décor pour un signe de haute antiquité. La grosseur des aryballes 276 et suiv., la forme des alabastres 280 et suiv. indiquent des produits qui peuvent dater d'une époque peu reculée, voisine du VIe siècle. Les aryballes 279-280 recouverts entièrement du lustre noir, l'un d'eux portant un pointillé blanc et des cercles blancs par-dessus le noir, montrent des influences ioniennes fort pro-

noncées. Nous n'avons pas de raisons de séparer par une grande distance de temps les poteries de ce style et les alabastres à décor végétal et à semis de rosaces comme 299, ou les aryballes à palmettes polychromes comme 350 et suiv., ou même les vases à dessins incisés. Ce sont des produits de fabrication courante, parmi lesquels dominent aussi les œuvres provinciales.

B. *Vases à décor géométrique et à incisions.*

E 300-371. — Série où apparaît la nouveauté importante de l'incision. C'est elle qui permet d'établir un point de repère chronologique : non point que toutes les poteries sans incisions soient antérieures aux œuvres incisées, car à toute époque un peintre a pu se passer du burin pour le décor d'un vase très simple, mais parce que ce procédé, issu de la métallurgie, établit une ligne de démarcation nette entre les différents produits céramiques et se développe de plus en plus à mesure que la fabrication corinthienne prospère et s'étend (ci-d. p. 429). Il est remarquable que l'introduction de l'incision coïncide avec le moment où les formes des vases grandissent. Les deux progrès se font en même temps. Le petit alabastre ovoïde, cher aux protocorinthiens, s'enfle et grossit (comp. 7 et 8 avec 303, 304 et suiv.), de même que l'aryballe à forme ronde (332), l'amphorisque (368) et la pyxis (367). C'est encore un très ancien motif mycénien (ci-d. p. 430), l'imbrication, qui est pris surtout pour texte de décoration. Les écailles sont semées de gros points qui sont tantôt rouges et tantôt blancs ; la palette du peintre s'est donc enrichie maintenant de trois tons, le noir, le rouge, le blanc. C'est une nouvelle preuve de la succession lente et logique de tous ces

progrès. Il est naturel qu'ils représentent le développement d'une seule et même fabrication. Pour cette raison j'ai cru devoir rattacher au groupe corinthien les olpés (340 et suiv.) ornées dans le même style, que d'autres archéologues attribuent à une fabrique étrangère (ci-d. p. 430). Un des petits alabastres à décor imbriqué (302) et la belle œnochoé (347) dont j'ai plus haut signalé l'admirable exécution (p. 430) me paraissent être des produits purement corinthiens qui attestent combien cette décoration était connue et pratiquée par les artistes de l'Isthme. Dans cette série on remarquera (348) une forme rare à Corinthe, celle de l'amphore à panse trapue et à anses plates incurvées (cf. plus loin 573); elle est très influencée par les éléments ioniens. Le petit flacon en forme de jambe humaine (333) pourrait aussi avoir une origine ionienne (ci-d. p. 352).

On suit très bien l'évolution qui mène à l'incision dans le groupe des aryballes à grandes palmettes florales (350 et suiv.). Après avoir peint à l'ancienne mode, au trait simple détaché sur un fond clair, avec des parties réservées, le peintre, qui s'est familiarisé avec la nouvelle méthode et qui la trouve plus pratique, exécute d'abord en plaque noire opaque tout l'ensemble du motif qu'il incise et retouche en rouge ensuite (361 et suiv.). Dans le motif floral on reconnaît l'influence originelle du lotus égyptien, mais transformé et stylisé par des artistes asiatiques : l'art assyrien en offre des exemples analogues (Perrot et Chipiez, II, fig. 131, 132). La pyxis 367 et la petite amphore 368 montrent aussi la même transition, avec des motifs floraux très développés, de forme surtout ionienne, et une pratique encore timide de l'incision (cf. des poteries similaires trouvées en Sicile, à Mégara Hyblæa ; Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 854, 868; voy. aussi une pyxis d'Athènes, Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 472).

E 372-417. — C'est la même évolution lente que l'on constatera en étudiant la série nombreuse des petits vases où la chasse au lièvre, sortie du répertoire asiatique et recueillie par le style géométrique des Grecs (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 228-230), devient le texte préféré des ouvriers qui s'essayent à un sujet facile et pourtant emprunté au monde vivant. Nous sortons du règne végétal et du pur géométrique pour entrer dans un domaine nouveau de l'art. Mais, en vertu de « la hiérarchie des genres », les motifs anciens ne disparaissent pas tout d'un coup; ils se font plus petits, ils passent au rang d'accessoires, et pourtant ils subsistent, ils constituent les chaînons qui permettent de rattacher le présent au passé. C'est ainsi que la pyxis 372 ne diffère pas sensiblement d'aspect des pyxis 13 à 15 dont elle garde en partie le décor géométrique; mais le couvercle en est incisé, la panse porte, en bonne place, une zone d'oiseaux passant; et c'est assez pour indiquer une pente différente de l'art industriel. De même, les alabastres piriformes 373 et suiv. sont apparentés intimement à la série 23 et suiv.; mêmes zones de pointillé, même aspect archaïque. Il n'est pas douteux que beaucoup soient contemporains. Mais, en adoptant un motif de la vie usuelle, la chasse au lièvre, les céramistes qui ont les premiers introduit cette nouveauté dans le décor géométrique, ont prouvé par ce choix même qu'ils subissaient l'influence d'œuvres supérieures, qu'ils appartenaient à un monde plus civilisé. Si nous voyons se continuer si longtemps ce décor et le plus souvent sous une forme schématique et inexpressive, c'est d'abord que les traditions d'atelier sont très tenaces en Grèce; c'est aussi que « l'article de pacotille », comme nous dirions aujourd'hui, jouait déjà un grand rôle dans l'antiquité pour les produits d'exportation et pour les contrefaçons fabriquées par des ateliers provinciaux. La chasse, réduite à une

zone de chiens courant à peine reconnaissables, en décor monochrome, sans incisions, est devenue comme une estampille hâtive de fabrique sur ces petits flacons. Mais des représentations très soignées du même sujet, comme celle qu'on trouve sur le joli alabastre de Londres (*J. hell. stud.*, 1890, pl. 1), prouvent que l'usage s'en est conservé jusqu'à la plus belle époque corinthienne. Au Louvre même, deux exemplaires (415, 416) montrent ce même sujet appliqué à des alabastres qui appartiennent à la série des vases à imbrications incisées, par conséquent à une période assez développée de la technique corinthienne. Un de ces vases est rendu plus précieux encore par la présence d'une inscription peinte sur l'anse, donnant en lettres archaïques le mot Ἀπλοῦν (415). La forme des caractères répond bien à l'alphabet corinthien ; mais comme les lettres typiques, l'ε, le σ, l'ι manquent, l'écriture conviendrait également à des villes ioniennes de la côte d'Asie, à des îles de la mer Egée, à Erétrie d'Eubée (pas à Chalcis ni à la Béotie), même au Péloponnèse (voy. les tableaux des *Studien z. Gesch. des griech. Alph.*, de Kirchhoff). De plus le sens du mot reste énigmatique. C'est peut-être un nom propre abrégé. Ou bien faut-il en rapprocher la forme thessalienne du nom d'Apollon, Ἀπλόν et Ἀπλοῦν (*Corp. inscript. græc.*, 1766 ; cf. Curtius, *Hist. gr.*, I, p. 129) ? En comparant cette inscription à une autre que je connais sur un aryballe récemment acquis par le Louvre et qui est sûrement corinthien (Salle L), je suis conduit à penser qu'elle appartient au même dialecte. Il est regrettable que nous n'ayons pas ici de certitude, car ce serait un argument de plus à invoquer pour établir l'origine corinthienne des vases à imbrications incisées (ci-d. p. 430). La petite œnochoé 417 offre aussi un exemple de zones d'animaux sans incisions, unies à une ornementation incisée.

C. *Vases à décor végétal et à zones d'animaux incisés.*

E 418-430. — Comment va se faire le passage entre le décor géométrique qui contient déjà, mais en petit nombre, quelques éléments végétaux, et l'abondant décor floral qui va devenir la marque typique de l'industrie corinthienne? J'ai réuni ici un certain nombre de vases qui, sous des aspects différents, mais presque toujours sous forme d'œnochoés ou d'olpés, aident à comprendre la marche logique de cette transformation. On remarquera, en outre, combien ce progrès coïncide avec l'agrandissement des poteries : nous nous acheminons peu à peu vers les grands cratères et les hydries qui seront les chefs-d'œuvre de la fabrication. Nous constatons, à chaque instant, le caractère homogène de toute cette série que l'on voudrait, bien à tort, dépecer entre plusieurs ateliers. Ce sont encore les vases à imbrications qui nous servent de transition. Le réseau serré dont la panse est ordinairement couverte s'interrompt maintenant pour laisser place à une zone claire sur laquelle le décorateur a placé une frise d'animaux (418, 419, 421, 421 *bis* et *ter*). Nous n'aurons plus maintenant à revenir sur le procédé de dessin employé : ce sont toujours des figures en silhouette noire incisée, le plus souvent retouchée de rouge. C'est la technique devenue classique. La façon dont les champs sont ornés mérite l'attention : ce n'est pas encore la grosse rosace opaque et incisée que les Corinthiens appliqueront bientôt avec abondance et même avec excès sur leurs vases : ils sont encore soumis aux influences du dehors et n'ont pas créé un répertoire floral à leur usage propre. Ce sont toujours des éléments ioniens, rhodiens, et, en remontant plus haut, mycéniens qui prédominent (cf. Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 87, fig. 38; Furtw. et Lœschcke, *Myk.*

Vas., n°s 27, 191; *Mon. Lincei*, VI, pl. 11, n° 42; *Not. Scavi*, 1893, p. 451, 463, 479; 1895, p. 129, 156). M. Orsi et M. Wilisch ont indiqué avec raison la part qu'ont eue les souvenirs mycéniens dans la constitution du système floral des Corinthiens : c'est le cercle simple avec un point central (418, 420, 422, 423), c'est la rosace en pointillé (426), c'est la rosace au trait, détaillant la dentelure des pétales (419, 424, 425, 428), ou mieux encore la fine couronne de pétales alternativement noirs et rouges (429). La torsade, rare sur les monuments corinthiens (cf. *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 227; Couve, *ib.*, 1897, p. 467, fig. 9, et p. 469) apparaît également ici comme un souvenir ionien (421). Sur le même vase, les formes fantastiques du chien (?) à longue queue d'oiseau, du griffon ailé, du sphinx barbu évoquent le souvenir des créations gréco-orientales. Ce vase est très apparenté aux amphores étrusco-ioniennes que nous étudierons plus loin (p. 547). S'il n'est pas corinthien, il pourrait passer pour un de ces modèles ioniens qui, en Grèce et en Italie, ont circulé dans les ateliers et aidé à la diffusion des motifs orientaux. C'est encore à l'Ionie, peut-être même à la Phénicie, que l'auteur de l'olpé 426 a emprunté ses animaux parmi lesquels on notera le lion dévorant une jambe humaine, et la curieuse bande d'ornements qui contourne le bas de la panse. Je considère cet exemplaire comme provincial, et non corinthien, d'après l'argile très mêlée de mica, le peu de solidité du noir tourné au rouge, le style lourd des animaux. J'en dirai autant de l'œnochoé 430 (argile mêlée de mica, fortes mutations du noir en rouge, lionne double à une seule tête de face, sphinx barbus, lions à grosse tête épaisse, oiseau dessiné en grande partie au trait). Au contraire, la plupart des autres exemplaires tels que 419, 420, 422, 423, sont d'argile et de technique purement grecques : le gisement spécial à ton verdâtre (ci-d. p. 423) se

reconnaît en particulier sur l'œnochoé 428 (très restaurée pour les couleurs et les incisions) et le petit alabastre 429.

E 431-573. — J'ai placé à la suite les vases de même famille dont les champs sont semés de la grosse rosace opaque et incisée; on y sent, en général, une fabrication plus courante, parfois même négligée (433, 435, 441). La routine commence à prendre possession de la composition à zones d'animaux. Ici encore les exemplaires d'origine corinthienne sont faciles à reconnaître (433, 436). Au contraire, il suffit d'examiner avec quelque attention 434 pour y distinguer de grandes différences dans la couleur de la terre, dans le noir plus terne, dans l'éclat vermillon des retouches rouges, dans le style même des animaux et l'abondance du pointillé blanc qui manque sur les autres exemplaires. M. Couve a noté avec raison que le pointillé blanc, sans être absent de la céramique corinthienne, y est plus rare qu'en Ionie ou en Béotie (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 459; voy. E 516). Signalons encore le grandissement de plus en plus imposant des vases qui atteignent, comme dans l'olpé 439, une taille vraiment exceptionnelle. Cette transformation gagne même la classe des petits vases à parfums qui sont restés, comme nous l'avons dit, une « spécialité » corinthienne. Ils se soumettent à la mode du jour. L'alabastre devient très long et se divise, comme les grands récipients, en plusieurs zones d'animaux superposés (450 et suiv.; cf. Orsi, *Mon. Lincei*, I, p. 882). L'amphorisque (442 et suiv.; 464 et suiv.; cf. Orsi, *ibid.*, p. 875), l'alabastre piriforme (464 et s.), le gros aryballe (517 et suiv.) reçoivent à leur tour le même décor. L'ancien petit alabastre, du style protocorinthien, est devenu énorme (478).

Dans les mêmes catégories on apprendra à distinguer assez aisément, grâce à la couleur de la terre ou

au style, les exemplaires qu'il convient d'attribuer à des fabriques provinciales (par exemple, 464, 467, 471, 472, 475, 476, 477, 479, 482, 483, 484, 527, à comparer avec des exemplaires purement grecs comme 488, 490, 492, 493, 494, 521, 522, 532, 551, etc.). Mais on n'oubliera pas que beaucoup de types constituent des nuances intermédiaires parmi lesquelles il serait délicat de saisir des distinctions tranchées de fabrique. Le style négligé (*plump* des Allemands) peut exister sur des produits authentiquement grecs, rapides de facture. D'autre part, la cuisson plus ou moins forte d'un vase change la couleur de l'argile d'une façon qui peut rendre méconnaissables des poteries absolument congénères. Je me garderais donc, pour ma part, de prendre ces caractères incertains comme bases de classification. Il est beaucoup plus intéressant de signaler au visiteur les traits typiques des représentations où se constitue l'art héraldique de la Grèce, à l'imitation des œuvres orientales et ioniennes, les fauves affrontés (483, 489, 494, 501, 507, 510, 511, 521, 524), les coqs affrontés (460, 462, 463, 466, 467, 472, 478, 490, 491, 493, 496, 502, 504, 506), les cygnes affrontés (474), la lionne ailée (473, 486, 498, 505), la lionne double à tête unique (477, 484), etc. Le caractère fortement oriental de la Grèce archaïque se marque ici plus que partout ailleurs. Pour la disposition en zones circulaires, les groupements héraldiques, voy. ci-d. p. 449, 450. Le gros aryballe 516 montre l'oiseau volant aux ailes éployées qui devient un motif très usité à Corinthe, mais dont la création remonte plus haut. On le trouve dans la céramique ancienne de la Béotie sous une forme analogue, qui elle-même pourrait dériver de l'art mycénien (ci-d. p. 244). Peut-être même, en dernière analyse, faudrait-il remonter jusqu'à l'épervier volant des Égyptiens, interprété ensuite et transmis aux Grecs par

les Phéniciens (Perrot et Chipiez, fig. 548, 549)? L'emprunt à la Boétie, pays tout voisin, est d'autant plus plausible que les Corinthiens lui ont également pris la grande coupe plate à oreillettes et à petits tenons saillants (550; cf. A 571). Le pointillé blanc, dont nous avons parlé comme d'un procédé très ancien, dérivé de la métallurgie (ci-d. p. 343, 402), est ici employé avec plus d'abondance que sur les autres exemplaires corinthiens.

Parmi les formes intéressantes et nouvelles, notons le vase à boire appelé cothon (551) déjà signalé parmi les importations corinthiennes de Rhodes (p. 169). Remarquons enfin que dans ce groupe du décor végétal à zones d'animaux incisés prennent déjà place les cratères, appelés quelquefois kélébés ou amphores à colonnettes (notre pl. II, n° 10), de taille moyenne (559 et suiv.). Ils n'ont pas encore les dimensions ni la belle structure architecturale des cratères à scènes mythologiques, mais ils sont ici d'excellents types de transition. Ils sont d'ailleurs plutôt de fabrication provinciale (style épais des animaux, fréquence du pointillé blanc). Ils remplacent d'une façon plus pratique le dinos qu'on était obligé de mettre sur un pied haut (558; le dinos 421 placé par-dessus pour en montrer l'usage ne lui appartient pas). Devenue classique à Corinthe (cf. un exemplaire trouvé à Corinthe même, *American J. of arch.*, 1898, p. 195-205), cette forme a certainement pris naissance ailleurs, peut-être en Ionie ou dans les Iles. On la trouve à une époque fort ancienne à Chypre; elle apparaît à l'état sporadique, sur la côte d'Asie à Cymé, à Naucratis, à Rhodes, en Grèce à Tirynthe, en Etrurie dans le bucchero, en Sicile (Dümmler, *Ath. Mitth.*, 1888, p. 290; *Naukratis*, II, pl. 10 et 11; *Jahrbuch*, 1886, p. 135; Schliemann, *Tirynthe*, fig. 28; *Not. Scavi*, 1887, pl. XI, fig. 17; 1895, p. 135, fig. 12; 1896, p. 277, fig. 14;

cf. Couve, art. *Kélébé* dans le *Dict. des antiq.* de Saglio). Le cratère 567 porte comme décoration un grand poulpe qui est une preuve typique de la persistance des souvenirs mycéniens; ce n'est pas un exemple isolé dans la céramique corinthienne (cf. A 442); il survit encore au v[e] siècle sur des monnaies d'Erétrie (B. Head, *Hist. numor.*, p. 306, fig. 207). L'amphore est une forme tout à fait rare à Corinthe (cf. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 470). C'est un des traits principaux qui distinguent ses ateliers de ceux de Chalcis et d'Athènes. Aussi l'amphore 573 a-t-elle le caractère d'une poterie composée d'éléments hybrides : la structure du vase avec ses anses trifides est rhodienne (cf. A 326-330); le décor en quatre zones superposées et semées de rosaces est corinthien.

D. *Vases à fond libre et à personnages incisés.*

E 574-612. — Pour faire la transition (car j'attache la plus grande importance à ces sutures qui montrent avec quelle lenteur et quelle logique se font tous les progrès), j'ai placé ici un groupe de vases qui participent encore du style précédent, comme système de décor et comme genre de composition, mais qui préparent deux grands changements : 1° l'introduction de la figure humaine; 2° l'élimination progressive du décor floral pour libérer le fond et mettre en pleine lumière les personnages (ci-d. p. 450). C'est par une sorte de compromis que se fait l'enchaînement entre les zones d'animaux et les tableaux à personnages. Les êtres fantastiques à corps d'animal et à tête humaine ont beaucoup servi à réaliser ce progrès. Les Sirènes abondent dans la catégorie des gros aryballes (575, 576) et des grands alabastres piriformes (574;

cf. A 474), et ce qui prouve bien que leur venue coïncide avec une époque de progrès et de transformation, c'est non seulement la taille remarquable des vases, mais encore l'élimination sensible du décor végétal dans le champ (574, 575; cf. A 462). Ce sont ensuite les dieux orientaux qui mêlent souvent la forme animale à la structure humaine, le génie marin à queue de poisson (Rayet-Collignon, *Céramiq.*, pl. 4) que l'on peut comparer au dieu-poisson Oannès des Assyriens (Perrot et Chipiez, II, fig. 9), le dieu barbu à grandes ailes (586, 587; cf. A 465) qui semble aussi un souvenir des divinités assyriennes (Perrot, *id.*, fig. 29), enfin la déesse ailée tenant de chaque main un oiseau ou un fauve (588, 589; cf. A 468) qu'on appelle souvent « Artémis Persique » et qui rappelle un motif gravé sur beaucoup de cachets et de cylindres asiatiques (Perrot, II, fig. 323, 331; III, fig. 429), bien que M. Studniczka réclame pour elle le nom de Nymphe Kyréné et une origine purement grecque (*Kyréné*, p. 145 et suiv.; cf. pour la discussion, Radet et Ouvré, *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 128; Lechat, *ibid.*, 1894, p. 106; Kœrte, *Ath. Mitth.*, 1895, p. 1 et suiv.). Ailleurs (590 à 592) l'évolution se fait par un simple buste d'homme ou de femme placé sur l'anse du vase et passant presque inaperçu dans l'ensemble. Bientôt enfin, avec le sujet du cavalier, des guerriers combattant (594, 595), des hommes dansant dans des attitudes bouffonnes (596 à 608; ce sont les suivants de Bacchus, le plus ancien type des Satyres d'après l'explication de M. Lœschcke, *Ath. Mith.*, 1894, p. 518; cf. *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 229), avec la farandole de femmes se tenant par la main et formant une ronde tout autour de la panse (603 et 608), nous entrons franchement dans l'étude du monde réel et vivant.

La plupart de ces vases restent encore attachés, nous l'avons dit, d'une façon traditionnelle au décor végétal.

Pourtant l'affranchissement ne tarde pas à se faire de toutes parts, aussi bien sur les modestes flacons à parfums (comp. 604-606 avec 612 (1) et 612) que sur les grands cratères. Le semis de rosaces, même la présence d'un ornement végétal jeté dans le champ, deviennent une rareté. Cette transformation notable coïncide avec le moment où l'artiste s'attache de plus en plus à donner à ses figures une personnalité qui frappe l'attention. Ainsi, dans la pyxis signée par un des plus anciens céramistes de Corinthe, Charès (609), le simple motif des cavaliers passant à la file se trouve ennobli et haussé à la dignité de tableau d'histoire par l'addition des noms retentissants d'Achille, Patrocle, Protésilas, Nestor, Palamède, Hector et Memnon. Les chevaux eux-mêmes portent, comme dans l'épopée homérique, des surnoms significatifs: Xanthos, Podargos, Balios, Orion, Aéthon (cf. Dumont, I, p. 232). On peut voir cependant combien dans la technique ce vieux céramiste reste attaché aux méthodes anciennes, car c'est à peine s'il emploie l'incision (pour les guerriers représentés sur le couvercle et pour la jambe d'un des cavaliers), tandis que dans tout son silhouettage noir et dans les détails de son ornementation prédominent les traditions les plus archaïques. Les représentations de guerriers passant (606-612) font penser à un motif fréquent du Dipylon attique, mais leur présence sur des monuments ioniens comme le seau d'ivoire de Chiusi (Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 119, fig. 64), nous inclinerait à penser que les Corinthiens ont pu les recevoir par cette voie; l'emploi du pointillé blanc dans cette série (606, 607) est aussi une marque ionienne. Les trois zones du petit support cylindrique (608) synthétisent en quelque sorte les progrès accomplis dans la composition : en haut les animaux corinthiens, au milieu une zone de chevaux, en bas le chœur de femmes se tenant par la main et guidées par un joueur de flûte qui est une tradition des sujets géomé-

triques (*Jahrbuch*, 1887, pl. 3). Le haut de cet ustensile est brisé et l'on n'en peut pas connaître exactement l'usage; mais il est à comparer aux similaires de la salle précédente (D 213). L'application d'un sujet mythologique compliqué, la Chasse du sanglier de Calydon, à la panse d'un petit vase comme l'aryballe 612 (1) est, pour moi, une nouvelle preuve que, dès cette époque, la fabrication des grands cratères influence fortement tous les céramistes: ils essayent de faire profiter les petits vases eux-mêmes des créations nouvelles (ci-d. p. 444); la perfection même de l'exécution et du style décèlent une industrie arrivée à son point culminant. On remarquera ici des finesses de détail comme la façon d'exprimer par un ovale allongé l'œil du chasseur blessé et expirant sous la bête; c'est une des plus anciennes recherches d'*expression* dans la peinture grecque (cf. Paul Girard, *Mon. publiés par l'Assoc. des Et. grecq.*, 1897, p. 14); nous sommes en présence d'un art devenu tout à fait raffiné.

E 613-638. — Les grands cratères forment le dernier terme de la fabrication corinthienne. Nous avons dit plus haut (p. 416) qu'ils proviennent de Cæré comme les vases de la Salle D. Les origines ioniennes de cette forme ont été indiquées (p. 474).

Nous assistons ici à la naissance de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse. Débarrassée de tous les ornements parasites qui sont maintenant relégués à leur vraie place, dans les parties accessoires de la poterie, capable de s'attaquer à la figure humaine et de grouper des personnages dans les attitudes les plus variées, la céramique corinthienne voit s'ouvrir devant elle un champ indéfini de compositions. J'ai précisé plus haut (p. 452 et suiv.) les limites que lui imposent les conventions d'un dessin encore très archaïque. Mais en ce qui concerne les sujets mêmes, on n'en voit aucun

qu'elle ne puisse affronter. Toutefois, ici encore, il sera facile de saisir une marche progressive qui mène des motifs les plus simples à des tableaux compliqués. Le vase d'Hercule chez Eurytios (635) ou le départ d'Hector en présence de sa famille (638) décèlent un effort de cerveau et une science esthétique supérieure à l'alignement symétrique des cavaliers passant (630) ou des guerriers combattant deux à deux (628). C'est ici qu'interviennent ces lois de dissymétrie, de perspective et de profondeur, dont la découverte, en rapprochant les artistes de la nature réelle, vivifie l'art pictural tout entier et rompt la monotonie géométrique des anciens temps (ci.-d. p. 455). De plus en plus la modeste industrie des vases peints tend à se rapprocher de la grande peinture, dont elle imite les procédés techniques et les sujets.

Enumérons rapidement les diverses catégories de compositions que nous rencontrons ici. La série 613-624 comprend les cratères où l'on s'est servi de motifs déjà anciens, en se contentant de les grandir, de les isoler sur le fond et d'en perfectionner le dessin : c'est le cavalier, ce sont les guerriers affrontés ou les bacchants burlesques que nous avons déjà vus sur les petits vases à parfums. Même le décor d'animaux subsiste encore, soit en zone inférieure, soit rejeté en arrière sur le revers du vase ou sur les oreillettes supérieures, plus rarement mêlé aux personnages eux-mêmes. Les vases 621 et 622 représentent la dernière étape de cette composition ; elle aboutit d'une part à un sujet mythologique dans lequel les combattants sont nommés par des inscriptions (Laïdas et Myrios? cf. Kretschmer, *Griech. Vas. inschr.*, p. 25); d'autre part à un aspect de mêlée confuse et à un enchevêtrement de figures qui rendent beaucoup mieux la physionomie d'un véritable combat. Ces deux derniers vases sont caractérisés par une structure d'anse particulière, qui paraît être une variante introduite sous

des influences ioniennes (cf. 680 et suiv.), par l'emploi d'une terre de couleur différente, tirant davantage sur le rouge et se rapprochant des vases chalcidiens et attiques; pourtant l'alphabet des inscriptions paraît un sûr garant de l'origine corinthienne, à moins qu'on n'aime mieux voir ici une nouvelle catégorie, celle des vases sicyoniens, proposée par M. Purgold (*Arch. Zeit.*, 1881, p. 178). La polychromie diffère également de celle des cratères plus anciens et se complique de larges retouches blanches (cf. 615) qui découpent plus nettement les silhouettes (cf. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 465-466). Comme particularité intéressante de dessin, signalons l'essai de corps vu de face dans un danseur qui fait le grand écart (620). Un nouveau sujet, qui devient très populaire, se fait jour sur le cratère à terre rouge 624 : c'est celui du banquet. Il existe déjà dans la catégorie des vases à petits personnages et à décor végétal (R. Rochette, *Choix de peintures de Pompéi*, p. 73).

La persistance du décor animal a caractérisé la série précédente. Je répéterai encore que je n'en fais pas un indice absolu de chronologie. Il faut admettre que certains vases à zones d'animaux ont pu être fabriqués plus tard que d'autres vases privés de ce décor. On ne renonçait pas brusquement à un mode d'ornementation. Je cherche à établir la suite logique des progrès, en raisonnant sur la *généralité* des vases produits par les fabriques corinthiennes, et non pas sur des *individualités*. On sentira manifestement que l'art s'est élevé d'un degré en passant à l'examen de la série 625-639, d'où le décor animal a disparu pour être remplacé, dans sa position secondaire et accessoire, par les motifs favoris de la précédente catégorie, c'est-à-dire par les cavaliers, par les guerriers combattant, par les danseurs burlesques. C'est comme une vague qui pousse l'autre. On peut dire de cet art pro-

gressif et raisonné, de cette hiérarchie des genres, ce que Bacon disait de la nature : *non facit saltus*. Les préoccupations religieuses et littéraires des artistes s'accentuent de plus en plus. La chasse du sanglier de Calydon (631), les noces d'Hercule et d'Iole (635), le suicide d'Ajax (*id.*), les adieux d'Hector à Priam et à Hécube (638), la mort de Troïlos (638 *bis*), Pélée enlevant Thétis (639), montrent que l'esprit des industriels se meuble de tous les récits poétiques relatifs aux aventures des dieux et des héros ou à la guerre de Troie. N'oublions pas que leur effort d'invention personnelle est assez mince et qu'ils n'ont la plupart du temps qu'à se conformer à des modèles supérieurs (ci-d. p. 456 et suiv.). Mais comme nous avons là le reflet presque unique d'œuvres à jamais disparues, cette circonstance ajoute un prix inestimable à ces tableautins. Ils nous permettent aussi de recueillir de précieuses traditions sur des épisodes plus obscurs, comme la scène des deux prisonniers enfermés dans un cachot, enchaînés, serrés dans une cangue et secourus par une femme qui leur apporte à manger (632; *Annali*, 1885, pl. D E; pour les noms donnés aux danseurs du revers cf. Dumont, I, p. 258; Kœrte, *Jahrbuch*, 1893, p. 90; Kretschmer, *Die griech. Vas. inschr.*, p. 23), comme l'aventure d'Hercule ramenant les poings liés le héraut du roi Erginos qui levait sur les Thébains un tribut de cent bœufs (633; cf. Saglio, *Dict. des Antiq.*, V, p. 84).

De tous ces cratères, le plus intéressant et le plus beau est incontestablement celui d'Hercule reçu chez Eurytios (635; *Monumenti*, VI, pl. 33; Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 22, 34, 36), qui est le chef-d'œuvre de notre salle. Il présente un mélange de scènes familières et dramatiques qui caractérise à merveille le fond de l'esthétique corinthienne : Hercule et les principaux membres de la famille royale, Eurytios, Iphitos, Didaion, Klytios

et Toxos, couchés sur des lits de banquet devant des petites tables séparées qui portent la vaisselle et les mets, ne diffèrent certainement pas des bourgeois de Corinthe contemporains du peintre : les chiens attachés sous chaque guéridon pour dévorer les détritus que l'on jette à terre sont un trait de vérité pittoresque où apparaît toute la conscience du peintre à rendre la réalité. Les costumes et les coiffures sont empreints de la même exactitude. Avec ce tableau, un intérieur de maison au temps du roi Périandre est reconstitué aussi fidèlement que nous sont rendus les costumes et le mobilier des riches Vénitiens du XVI[e] siècle dans *les Noces de Cana* de Véronèse. La jeune Iole, sévèrement ajustée dans sa tunique et son manteau, retournant la tête du côté des siens pour ne pas regarder face à face le fiancé que les circonstances lui imposent, exprime avec une ingéniosité naïve les sentiments qui l'animent. A droite, sous l'anse du vase, c'est l'office même et la cuisine où des serviteurs dépècent la viande et apprêtent le repas. M. Carl Robert a rapproché très justement (*Bild und Lied*, p. 13-14) la composition de ces vieux tableaux grecs de la poésie homérique elle-même : c'est le même charme de vie familière mêlée à des aventures héroïques. Sous l'autre anse, comme par un contraste voulu avec cette scène tranquille, un des plus lamentables drames de l'épopée a pris place : l'infortuné Ajax, déshonoré par sa folie furieuse qui lui a fait massacrer un troupeau de moutons à la place de ses ennemis, se perce de son épée et expire entre Ulysse et Diomède; le sang jaillit à flot de sa blessure (cf. le sujet de l'aryballe A 473). Au revers, une bataille entre guerriers anonymes, probablement entre Grecs et Troyens, rappelle les sujets favoris de la céramique plus ancienne et forme suture avec les âges précédents, de même que la zone secondaire de cavaliers et la bande d'animaux

placée sur le plat-bord. Le souci de la nouveauté perce encore dans le décor d'une des oreillettes : une chasse au cerf. Tout est à étudier dans ce beau vase : la structure monumentale et architecturale de la poterie, l'argile blanchâtre soigneusement polie, le décor d'entrelacs et de fleurs de lotus si spécialement corinthien et peut-être venu d'Ionie (cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 109-112), le dessin au trait sur fond d'argile dans la tête d'Iole et dans un des chiens (probablement une chienne), la finesse des incisions, la tendance à la miniature, la coloration rouge des têtes d'hommes, la forme de l'œil masculin différent de l'œil féminin (cf. p. 508), les inscriptions en alphabet corinthien, les souvenirs des céramiques plus anciennes (la chasse au lièvre mêlée à la zone d'animaux), les détails du mobilier, des costumes, des armures, la composition en zones circulaires avec prédilection pour les groupes affrontés, l'imitation de la grande fresque, la hiérarchie imposée aux sujets par la place qu'ils occupent sur le vase, le souci du réalisme dans un sujet mythologique, etc. C'est un résumé complet de tout ce que la peinture corinthienne contient de plus intéressant pour l'histoire de l'art et du dessin (cf. sur ce vase, Dumont et Chaplain, I, p. 246 et suiv. ; Wilisch, p. 68-69).

On étudiera aussi avec fruit la composition et les détails techniques des cratères suivants (pour la bibliographie des vases déjà publiés voy. Dumont, *op. l.*, p. 294 et suiv.) : (637) le départ du couple conjugal, Eurybatès et sa femme, entourés de leur amis (*φίλοι*) qui poussent en leur honneur des exclamations bruyantes (*ἰοι*) ; les chevaux sont nommés par une inscription (*ἵπποι*) ; (638) le départ d'Hector disant adieu à ses parents Priam et Hécube, pendant que debout sur le char l'écuyer Kébrionas retient les chevaux ; des femmes, des compagnons d'armes, Hippomachon, Daïphonos, ses sœurs Polyxène et Cassandre lui font

escorte ; plusieurs chevaux sont nommés par leur nom (Corax, Kianis, Xanthos). C'est un tableau d'un pittoresque tout homérique. L'enchevêtrement des figures, les essais de perspective ou d'arrière-plan y sont remarquables. Le fragment 638 (1) raconte la mort de Troïlos : Achille tient suspendu par les pieds le malheureux enfant, pendant que des cavaliers troyens, suivis d'Enée et d'Hector, se précipitent trop tard à son secours. Ce morceau de cratère, tout dépouillé de ses couleurs par l'humidité du tombeau où il a séjourné pendant des siècles, permet d'étudier en détail le travail des incisions qui subsiste à peu près seul et qui dessine complètement les personnages. On remarquera aussi les vestiges de couleur jaune, qui n'est autre que du noir trop cuit et par conséquent mieux incorporé à l'argile.

E 639-648. — Nous terminons par un ensemble de vases qui, soit par leur forme, soit par leur composition ou leur technique, se séparent du groupe précédent ; mais il va sans dire qu'ils ne sont pas nécessairement postérieurs comme fabrication. Sur ces vases, en supprimant la coloration ordinaire de l'argile blanchâtre, non plus seulement par l'emploi d'une terre plus rougeâtre (cf. 566, 567, 592, 619, 621-626, 632, 636, 639, 644), mais même par l'addition d'un engobe spécial, tirant sur le jaune, dont la panse surtout est recouverte (639-643, 645-648), il est visible qu'on a cherché à se rapprocher des produits d'une autre fabrique. Les formes de l'hydrie (641-643), de l'amphore (640, 645, 646), de l'œnochoé (647, 648), sont d'ailleurs rares à Corinthe et décèlent également des emprunts à des ateliers étrangers. La composition est plus pittoresque (voy. 639, l'embuscade de Pélée, avec son arbrisseau et son petit mur bas), les attitudes plus mouvementées (639, 640, 643). On remarquera, en outre, une

ornementation particulière, des grandes volutes et des fleurs de lotus indiquées en blanc (642), des grecques de forme spéciale (643), des quadrillés à gros points blancs (640, 641, 642, 649 et suiv.), même un homme nu, peint tout entier en blanc (640), qui dénotent une influence ionienne (cf. pour l'ornement réticulé, Fl. Petrie, *Ten years digging*, p. 86, et Orsi, *Not. Scavi*, p. 187; pour Périklyménos peint en blanc, Dumont et Chaplain, I, p. 263, et Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 50). Plusieurs des sujets représentés sont pour nous de grand intérêt : l'embuscade de Pélée ravissant Thétis (639), les funérailles d'Achille entouré et pleuré par les Néréides (643), le départ d'Hector sur son char conduit par l'écuyer Damos (642), surtout l'épisode moins connu de Tydée surprenant sa femme Ismène en compagnie de son amant Périklyménos qui s'enfuit (640). Sur une des œnochoés on remarquera la représentation d'un char vu de face, où triomphent les principes de la composition géométrique : le guerrier se nomme Laoptolémos, son aurige Aniochidas, les chevaux Xanthos, Phérès et Balios (cf. *Ath. Mitth.*, 1879, pl. 18). Ajoutées aux décorations des grands cratères, ces peintures achèvent de nous instruire sur l'importance de la peinture historique à Corinthe dans la première moitié du VI[e] siècle.

E 649-656. — Série de vases, amphores, œnochoés, cratère, formant transition avec les Ioniens et les Attiques, soit par la forme, soit par la composition du décor. Plusieurs sont contemporains de la fabrication courante et classique des vases à figures noires du VI[e] siècle. L'essai d'engobe blanc épais sur l'argile corinthienne, uni à la forme du lécythe archaïque (656), avec décor d'animaux orientaux, constitue un assemblage curieux d'éléments empruntés à toutes sortes de fabriques.

II. — Les vases ioniens.

HISTORIQUE

Les mots d'« Ionie » et d'« influence ionienne » sont revenus bien souvent dans les pages qui précèdent. Il est temps de s'expliquer sur ce facteur important de la civilisation grecque qui, depuis une dizaine d'années, attire tout particulièrement l'attention des archéologues. Un des premiers qui aient mis en avant le nom de « vases ioniens » et de « fabrique locale d'Ionie » est M. Cecil Smith, en étudiant une amphore de Rhodes à double technique de traits blancs et de traits incisés, qu'il attribuait à une fabrique de Clazomène (*Journ. of hell. stud.*, 1885, p. 371 et suiv.). Mais ce sont surtout les remarquables études de M. Dümmler (*Bullettino dell'Instituto*, 1887, p. 170; 1888, p. 159, pl. 6) sur une série d'hydries et d'amphores, que jusqu'alors on inclinait à croire de fabrication étrusque (Dumont et Chaplain, I, p. 264-275), qui ont donné corps à l'idée d'une céramique ionienne, douée de caractères particuliers, occupant un groupe nombreux d'ateliers, répandant ses produits dans le monde grec et italiote. Depuis, de nombreux articles sur ce sujet ont paru dans les différentes revues d'archéologie et ils n'ont fait en somme que confirmer les principales inductions de M. Dümmler. Sans doute on peut regretter qu'il ait proposé la dénomination bizarre de « pontiques » pour une classe de vases qui n'ont apparemment rien de commun avec le royaume du Pont; qu'il soit tombé dans un travers trop commun qui consiste à mettre une étiquette précise sur des produits dont la provenance reste au moins incertaine. Mais on ne saurait trop le louer d'avoir su distinguer d'un coup d'œil perspicace

toute une catégorie qui restait confondue parmi les vases d'imitation grecque et d'avoir nettement établi le parallélisme des deux groupes d'ateliers céramiques, les uns établis sur la côte d'Asie, en Afrique, et dans les îles orientales de la Méditerranée, les autres dans la Grèce continentale.

A cette division fondamentale, qui est la clef de bien des problèmes dans l'histoire de la peinture, vient s'ajouter une autre vue d'ensemble, qui complète la précédente. C'est que l'Ionie a recueilli l'héritage artistique de la civilisation antérieure à l'invasion des Doriens, que l'art ionien est une survivance et une sorte de renaissance de l'art mycénien. Un des premiers qui aient signalé la persistance des éléments mycéniens dans les œuvres ioniennes est M. Furtwaengler (*Bronzefunde von Olympia*, p. 45; cf. *Olympia*, IV, p. 109). De son côté, dès 1879, F. Lenormant décrivant le lébès d'argent, fabriqué par Glaukos de Chio et consacré à Delphes par le roi de Lydie Alyatte (Paus., X, 16), montrait tous les éléments de décor mycénien que contenait cette œuvre ionienne du VIIe siècle et il concluait : « On croirait lire une description des ors de Mycènes et d'une partie des objets de Spata. » (*Gazette arch.*, 1879, p. 208). Cette idée a été reprise, développée et complétée par beaucoup de travaux. J'y ai déjà insisté dans le précédent volume (ci-d. p. 139; cf. Petersen, *Römische Mitth.*, 1894, p. 295; S. Reinach, *Rev. Etud. grecq.*, 1895, p. 171; P. Girard, *la Peinture antique*, p. 134; Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 93; Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 62; De Ridder, *Bronzes de l'Acropole*, p. XI). Là serait aussi, d'après certains auteurs, l'explication du style d'Hallstatt en Illyrie; l'art ionien, dépositaire de l'héritage mycénien, l'aurait porté sur les côtes de la mer Noire et transmis par la voie du Danube (Wide, *Ath. Mitth.*, 1897, p. 255); mais les intermédiaires sont encore difficiles à préciser de ce côté (ci-d. p. 304).

En Grèce même, nous l'avons vu, l'élément mycénien n'avait pas été totalement éliminé par l'introduction du géométrique et du style dipylien (ci-d. p. 218, 223, 225). Mais c'étaient les débris épars d'un art mort. Au contraire, en Ionie, il n'y a pas d'interruption entre le mycénien et le style dit « orientalisant » ; l'un découle naturellement de l'autre, sans rupture ni révolution, ni réaction extérieure (cf. Bœhlau, *Aus ion. Nekrop.*, p. 78, 132; sur les vases mycéniens de la Carie et le style postmycénien dans ces régions cf. Dümmler, *Ath. Mitth.*, 1888, p. 273-280, 301 ; Paton, *Journ. of hell. stud.*, VIII, p. 66-77 ; Helbig, *Nachrichten der Gesellschaft zu Göttingen*, 1896, p. 233).

Telles seront les bases de notre courte étude sur la céramique ionienne. Nous ne pouvons prétendre à épuiser ici un sujet dont on commence seulement à concevoir l'étendue et qui pourrait faire à lui seul la matière d'une thèse ou d'un livre. Nous chercherons seulement à en tracer le cadre et à faire comprendre toutes les ressources que contient pour cette analyse notre salle du Louvre, qui, malgré des lacunes, est plus riche qu'aucun autre musée en ce genre de céramique.

Nous avons déjà raconté (ci-d. p. 93-98, 217) comment l'invasion des Doriens, aux environs du XIIe siècle, transforma l'existence politique et sociale de la Grèce, comment le contre-coup causé par ce profond remous de peuples se fit sentir sur presque tous les rivages du bassin méditerranéen. Le résultat immédiat de cette révolution est la fondation de la Grèce ionienne. Elle ne s'accomplit pas en un jour ni même en un siècle. Les populations chassées de la Grèce continentale se répandent dans les Iles et sur les côtes d'Asie ; par de longues guerres, elles se font place parmi les occupants du sol ; souvent elles les forcent d'émigrer à leur tour : ainsi s'expliquent les exodes vers l'ouest, l'arrivée des Etrusques en Italie et d'autres bandes en

Sicile (ci-d. p. 305). Il est probable que le nouveau partage des terres n'est pas terminé avant le xe siècle. Alors commence une autre ère où la Grèce nouvelle apparaît comme séparée en deux tronçons : les Doriens, d'une part, avec les populations subjuguées par eux, soumises à leurs lois et pénétrées de leurs mœurs ; les Ioniens, d'autre part, formés des débris de l'ancien empire pélasgique et égéen et ayant repris un contact plus direct avec l'Orient. Quand nous disons « Ioniens », nous n'oublions pas que d'autres races ont composé l'ensemble des émigrés, des Achéens du Péloponnèse, des Eoliens de Béotie et de Thessalie (cf. Curtius, *Hist. grecq.*, I, p. 144-145, trad. Bouché-Leclercq ; E. Meyer, *Gesch. d. Alterth.*, II, p. 238 et suiv.). Nous entendons par là que bientôt la civilisation d'Asie Mineure prend un caractère de plus en plus homogène où dominent les éléments ioniens. Cela tient sans doute à ce qu'Athènes, à peine entamée par l'invasion dorienne, contribua à la fondation des villes les plus importantes et leur transmit presque intégralement ses institutions et ses cultes religieux. Milet, Ephèse, beaucoup de villes des Cyclades se rattachaient à Athènes comme métropole : les familles dynastiques qui y fixèrent leur résidence se disaient les descendants des plus vieux rois de l'Attique. Quand le lien fédéral fut créé entre les cités ioniennes, une loi exigea que chaque ville fédérée fût gouvernée par des descendants du roi Codros (Curtius, I, p. 151, 286-287). De plus les Ioniens, dans la partie de territoire qu'ils conquirent, trouvèrent des populations plus douces et plus résignées à leur nouveau sort. Au contraire, les Eoliens du côté de la Troade rencontrèrent une résistance opiniâtre (*id.*, p. 152) et restèrent, même après leur victoire, plus barbares et comme isolés des centres intellectuels : leurs voisins d'Ionie les tournaient en ridicule pour leur rusticité (*id.*, p. 509). Ajoutons enfin que la

proximité d'un grand Etat asiatique comme la Lydie mettait tout de suite les Grecs de la région ionienne en rapport avec les Orientaux les plus riches et les plus cultivés, et leur ouvrait des voies de commerce jusqu'au cœur de l'Asie (Radet, *la Lydie et le Monde grec*, p. 98-107 ; E. Meyer, II, p. 613 et suiv.). C'est donc sur la partie de la côte qui longe la Lydie et la Carie que nous voyons le mieux se développer l'activité des Grecs. En peu de temps, sur une étendue de cinquante lieues à peine, se pressent douze cités qui se réunissent par un pacte fédéral, choisissent un lieu de réunion politique et de fêtes religieuses, le Panionion, adoptent des cultes communs comme ceux d'Athéna, de Poseidon, d'Apollon, et constituent un véritable Etat grec dans l'Etat asiatique : ce sont Milet, Myonte et Priène, Ephèse, Colophon, Lébédos, Téos, Clazomène, Erythræ, Phocée, auxquelles se joignent les îles Chios et Samos (Curtius, I, p. 286). Les Ephésiens restèrent attachés au culte d'Artémis et donnèrent tant de prestige à son sanctuaire que l'Artémision devint un centre où affluaient de tous côtés les pèlerins et les marchands.

Les Grecs arrivaient à point pour profiter d'une invention attribuée aux Lydiens, la monnaie, qui décuplait les facilités du trafic et les relations internationales. Ils lui donnèrent une valeur garantie au moyen de frappes et de poinçons particuliers qui engagaient en quelque sorte la signature de la cité tout entière (*ibid.*, p. 293 ; cf. Radet, p. 155-169). Les trois grandes cités commerçantes furent Ephèse, Milet et Phocée. La première drainait par terre et par la route des caravanes le commerce de l'intérieur dont les étapes principales étaient Sardes et Suse (Radet, p. 102). La seconde avec ses quatre ports bien clos frétait d'innombrables flottilles qui peu à peu supplantaient les Phéniciens dans tous leurs anciens comptoirs. Ce sont les Phocéens qui, les premiers des Grecs, poussent des

pointes jusqu'à la Corse, la Gaule et même l'Espagne; ce sont eux qui fréquentent les parages réputés très dangereux de l'Adriatique, remontent jusqu'à Spina et Adria, près de l'embouchure du Pô, anciennes cités ombriennes qui s'hellénisent et livrent passage aux marchandises et aux vases grecs jusqu'à Bologne (cf. E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, II, p. 683). La mer Noire, où aboutissent les caravanes venant des plateaux de l'Arménie et dont les richesses minérales donnaient lieu à de mystérieuses légendes sur les Arimaspes et les griffons, attirait les marins de Milet : les Phéniciens à Lampsaque, à Pronectos, leur avaient ouvert la voie. Ils les suivirent et les dépossédèrent grâce au concours des Cariens depuis longtemps familiers avec ces lointains parages. Vers 785 av. J.-C., Abydos, Cyzique, Sinope étaient devenus d'importants comptoirs grecs; plus tard Trapézonte, sur le chemin de la fameuse Colchide. Du côté de la Thrace, c'est Istros (vers 650), Tyras, Odessos (vers 600), Olbia, débouchés des grands arrivages de blé, qui prennent naissance. Enfin la Crimée elle-même, perdue dans les brouillards des Cimmériens, est explorée et exploitée, d'abord au moyen de camps volants, puis à partir du VIe siècle mise en coupe réglée, grâce à la fondation de deux belles villes, Panticapée (Kertch) et Théodosia, ayant en face d'elles Phanagoria. Le fond de la mer d'Azof seul arrêta l'essor des Milésiens; en plein pays scythe, ils établirent un poste à Tanaïs qui leur fournissait des fourrures et des esclaves (Curtius, p. 513-524). « Au milieu du VIe siècle, dit Curtius, Milet, mère de 80 colonies, était plus fière et plus puissante que n'importe quelle autre cité hellénique. »

Ce n'est pas tout. Dans cet immense empire colonial fondé en deux siècles par l'énergie d'un petit peuple, il faut faire entrer l'Egypte elle-même, l'Egypte murée et impénétrable aux étrangers, dont les mœurs

inhospitalières, comme au temps de Busiris, vouaient à la mort les malheureux débarqués sur son rivage. Malgré toutes les difficultés, dès le VIIIe siècle, les Milésiens avaient réussi à établir à l'embouchure du Nil, sur le bras de Canope, une factorerie fortifiée qu'on appelait « le Mur des Milésiens ». Ce fut là pendant longtemps un lieu de cabotage médiocre, soumis sans doute à toutes sortes d'interdits et de vexations. Mais c'était le pied mis sur le sol égyptien. La porte s'ouvrit plus grande sous le règne de Psammétique (666-612) qui, ayant appelé à lui des mercenaires grecs pour combattre ses compétiteurs à la suzeraineté, leur permit de s'établir dans un camp retranché; celui-ci prit le nom de Naucratis et devint un centre florissant de commerce. D'autres mercenaires s'établirent plus à l'est, à Daphnæ (Defenneh).

Anasis compléta l'œuvre de son prédécesseur (570) en ouvrant à tous les Grecs le Delta : Daphnæ ayant été abandonné, Naucratis devint la cité grecque par excellence, où s'installèrent une foule de commerçants et d'artisans agissant au nom d'une sorte de raison sociale qui comprenait neuf villes associées : Chios, Téos, Phocée, Clazomène pour les Ioniens, Rhodes, Halicarnasse, Cnide et Phasélis pour les Doriens, Mitylène pour les Eoliens. Un sanctuaire commun, l'Hellénion, s'éleva à Naucratis où les Milésiens, jaloux de leurs anciens privilèges et dépités de la concurrence de leurs compatriotes, conservèrent pour eux le temple d'Apollon. Samos et Egine avaient aussi leurs représentants et leurs sanctuaires particuliers. Ce fut une sorte d'Alexandrie archaïque (Curtius, p. 524-531; pour l'histoire détaillée de Naucratis et de Daphnæ, sur les dates de fondation qui sont assez controversées, voy. le livre de M. Mallet, *Les premiers établissements des Grecs en Egypte*, tome XII des *Mémoires de la Mission du Caire*).

Ce bref résumé, qui ne dispensera pas de lire dans les ouvrages de Curtius ou de Meyer, de M. Radet et de M. Mallet, les détails de cette étonnante et rapide colonisation, était nécessaire pour faire comprendre ce qu'a été l'art de cette Grèce nouvelle et en particulier sa céramique. Tout ce qu'elle contient de souvenirs mycéniens, tout ce qu'elle doit aux imitations des œuvres orientales, sa prédilection pour les animaux, pour les fauves, pour les végétaux, la gaieté de son coloris, son intime parenté avec l'art des tissus si renommés dans ces contrées, sa force extraordinaire d'expansion dans les pays les plus lointains, trouvent là une explication naturelle.

Une fortune si haute semblait présager pour l'Ionie de longs jours de prospérité. Elle s'écroula en moins de dix ans. L'invasion des Perses changea brusquement l'état politique de l'Asie Mineure. Les Lydiens attaqués les premiers ne purent pas résister à l'envahisseur : Sardes fut prise en 546 et l'on sait à quelles méditations philosophiques prête la destinée de Crésus, déchu de sa puissance et prisonnier de Cyrus pour le reste de ses jours. Les villes ioniennes avaient vu sans tristesse les malheurs de leur puissant voisin, qui plus d'une fois avait cherché à les annexer à son empire. Mieux inspirées, elles eussent fait cause commune avec lui pour repousser l'ennemi commun. Quand les Perses descendirent vers les riches territoires des Grecs, ceux-ci comprirent leur faute et s'adressèrent en vain à Sparte pour les défendre. Le général perse, Harpage, réduisit une à une toutes les villes qui durent accepter le joug et payer tribut. Quelques cités aimèrent mieux tout quitter que de se soumettre. Les habitants de Téos émigrèrent à Abdère, en Thrace. Les Phocéens, après avoir mis sur leurs vaisseaux tout ce qu'ils pouvaient emporter, leurs femmes, leurs enfants, leur mobilier, et même, dit Hérodote (I, 163), les statues et autres offrandes qui se

trouvaient dans les temples, hormis les peintures et les œuvres de pierre ou de bronze, se réfugièrent en Corse, à Alalia où vingt ans auparavant un oracle leur avait fait fonder une colonie. Ces mêmes Phocéens, cinq ans plus tard (539 av. J.-C.), étaient encore obligés d'émigrer à Rhégium, dans le sud de l'Italie, à la suite d'une bataille navale où ils furent défaits par les Etrusques et les Carthaginois ligués contre eux (voy. Curtius, II, p. 141-159). A partir de ce moment l'empire ionien disparaît, comme avait disparu avant lui l'empire égéen ou mycénien. Il laisse la place, dans l'histoire sociale et artistique, au monde grec continental et en particulier à l'Attique qui s'élève et va prendre la tête des nations. La chute si soudaine de la puissance ionienne dut contribuer beaucoup à l'essor d'Athènes, à la fois métropole antique des Ioniens et héritière naturelle de leur génie. Beaucoup d'Ioniens reprirent alors le chemin de la Grèce.

L'ensemble de la céramique ionienne est constitué par les groupes suivants que nous rangeons, autant que possible, par série chronologique, en indiquant leur provenance géographique.

1° Vases de Chypre (ci-d. p. 82).

2° Vases de Rhodes (ci-d. p. 129).

3° Vases de Samos (Bœhlau, *Aus ionischen und italischen Nekropolen*, p. 52-73).

4° Vases des côtes d'Asie Mineure apparentés au style rhodien (pour Larissa cf. Bœhlau, p. 86-89; pour Myrina, ci-d. p. 277; pour Pitana, Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 505, et Bœhlau, p. 86; pour la Troade, Dœrpfeld, *Troja*, 1893, p. 119; pour la Carie, Winter, *Ath. Mittheilungen*, 1887, p. 226; pour Cnide, C. Torr, *Revue arch.*, 1894, II, p. 26-27).

5° Vases de Naucratis en Egypte (C. Smith dans

Naukratis de Fl. Petrie, I, p. 46; E.-A. Gardner, *Naukratis*, II, p. 38; *Journ. hell. stud.*, 1889, X, p. 126).

6° Vases de la Crimée apparentés au style de Rhodes (*C. rendus Saint-Pétersb.*, 1870-1871, pl. 4; Karo, *De arte vascul.*, p. 33).

7° Vases de Defenneh ou Daphnæ en Egypte (Murray dans *Nebesheh and Defenneh* de Fl. Petrie, p. 61; Dümmler, *Jahrbuch Inst.*, 1895, p. 35; Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 51-52, 54).

8° Vases d'Egine (Lœschcke, *Ath. Mitth.*, 1897, p. 260; Pallat, *ibid.*, p. 265 et pl. 8).

9° Vase de Phocée et fragments de Chypre (ci-d. p. 114).

10° Vases de Milo (Conze, *Melische Thongefaesse*; *Jahrbuch*, 1887, pl. 12; Mylonas, *Eph. arch.*, 1894, pl. 12, 13).

11° Sarcophages de Clazomène (voy. Salle M; cf. *Bull. corr. hell.*, 1890, p. 376, pl. 2; 1892, p. 240; 1895, p. 69, pl. 1 et 2; *Revue des Etud. grecq.*, 1895, p. 162; Murray, *Terracotta sarcophagi*, 1898; *Monuments Piot*, IV, p. 27; *Denkm. Inst.*, I, pl. 44-46; II, pl. 25-27).

12° Vases cyrénéens (Puchstein, *Arch. Zeit.*, 1881, p. 217, pl. 10-12; Dumont-Chaplain, I, p. 293; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 226; Studniczka, *Kyrene*).

13° Hydries ioniennes dites de Cæré (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, p. 166; *Bull. corr. hell.*, 1892, p. 253).

14° Amphores et œnochoés ioniennes d'Italie (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1887, p. 170 et suiv.; Schumacher, *Jahrbuch*, 1889, p. 222, pl. 5).

15° Hydries et cratères ioniens d'Asie Mineure et d'Italie (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, p. 159, pl. 6; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 424, pl. 18; Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 38, pl. 6).

16° Coupes et amphores de style attico-ionien, trouvées à Rhodes et en Italie (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 431; cf. *Journ. hell. stud.*, 1884, pl. 40-43; *Monumenti*, VI-

VII, pl. 78; X, pl. 8; Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 317).

17° Vases à figures noires de décadence, trouvés en Italie et représentant la dégénérescence du style ionien dans les ateliers italiotes (Studniczka, *Jahrbuch*, 1890, p. 143; Patroni, *La Ceramica antica*, p. 30, 31).

Comme M. Dümmler l'a remarqué avec raison, nous donnons le nom d' « ioniens » à des produits qui souvent ont pu être fabriqués en pays dorien, comme Rhodes et Milo (*Römische Mitth.*, 1888, p. 162, note 1); mais il est question ici de style et d'école, non de race ni d'ethnographie. Des peintres doriens peuvent faire partie d'un groupe artistique ionien, au même titre que Pæonios de Mendé ou Polygnote de Thasos représentent une phase de l'art péloponnésien ou de l'art attique.

La difficulté qui se présente sans cesse dans des études de ce genre est de déterminer les centres de fabrication. La proposition de M. Dümmler pour localiser dans le Pont une partie de cette céramique n'a pas été favorablement accueillie : elle reposait, en effet, sur des raisons insuffisantes, tirées de la représentation des Scythes et du costume scythique sur ces vases (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 186-188). Mais il faut reconnaître que les hypothèses diverses qui ont été émises n'ont pas réussi davantage à faire naître la conviction dans les esprits. M. Smith (*J. hell. st.*, 1885, p. 371) avait mis en avant le nom de Clazomène et cette idée a été reprise par M. Zahn (*Ath. Mitth.*, 1898, p. 67-68); tout porte à croire qu'en effet, les grands sarcophages de terre cuite peinte, découverts dans cette localité, ont été fabriqués sur place (S. Reinach, *Rev. des Et. gr.*, 1895, p. 181); il est donc possible qu'on y ait fabriqué aussi des poteries, mais rien ne le prouve d'une façon indubitable. Une autre hypothèse, plus vraisemblable encore, est de considérer Milet, la plus importante des cités ioniennes, l'alliée commerciale des Corinthiens,

la fondatrice du premier comptoir grec en Egypte, comme la source principale des vases ioniens. J'ai déjà indiqué cette solution dans mon premier volume (ci-d. p. 149). M. Lœschcke et M. Karo ont placé à Milet l'origine du style rhodien (Karo, p. 26, 33; Bœhlau, p. 75). M. Bœhlau s'est montré beaucoup plus affirmatif et a cherché dans son livre, *Aus ionischen und ital. Nekrop.*, à distinguer nettement les uns des autres les vases samiens (catégorie de Fikellura à Rhodes), les milésiens de style ancien (ensemble des rhodiens à zones d'animaux), les milésiens de style récent (catégorie de Naucratis et de Rhodes avec incisions), les éoliens (coupes de Rhodes à incisions sur fond noir, amphores et œnochoés à imbrications incisées, olpés à rouelles et à zones d'animaux). Les remarques intéressantes dont son étude est remplie ne réussissent pas à dissimuler le peu de sûreté de ces attributions : plus elles sont exprimées sous une forme énergique et pressante, plus elles suggèrent une foule de doutes et d'objections. Des théories de cette nature ne peuvent être présentées que sous forme d'hypothèses, de solutions provisoires, car il est trop clair que la base fondamentale du raisonnement, c'est-à-dire l'exploration méthodique et définitive des centres ioniens, fait défaut. Dans l'état de nos connaissances, Milet, Clazomène, Phocée, Cnide, etc., pourraient prétendre à peu près également à posséder d'importants ateliers, sans compter les grandes îles comme Rhodes et Samos. Mais beaucoup d'exemples nous montrent que la production industrielle n'est pas toujours en rapport direct avec l'importance politique d'une localité : ni Tanagre, ni Myrina, petites villes secondaires, n'étaient dignes, *a priori*, de figurer parmi les centres d'industries d'art remarquables; et de nos jours la célébrité de Limoges ou d'Aubusson n'est-elle pas due à des causes tout autres que leur rôle historique? Sans doute, il est plau-

sible qu'une grande cité commerçante, dont les produits sont colportés partout, se donne la peine de décorer la poterie où elle enferme ses vins ou ses huiles. Il n'y a donc aucune invraisemblance à supposer que Milet ait eu sa céramique peinte et l'ait répandue dans le monde gréco-oriental. La diffusion des fragments du style de Naucratis en Egypte, à Chypre (Munro, *Journ. hell. stud.*, XII, 1891, p. 141-142), à Athènes (Gardner, *ibid.*, X, p. 269; Schneider, *Ath. Mitth.*, 1889, p. 341), et jusque dans la Crimée (d'après une communication verbale que je dois à M. Pharmakowsky d'Odessa), serait un argument en faveur de cette opinion, car les Milésiens étaient mieux préparés que d'autres à ces lointaines navigations (cf. E. Meyer, II, p. 445). Mais rien ne permet d'assurer l'existence de cette fabrique et d'en faire la base d'une classification scientifique. A plus forte raison, il est inadmissible qu'on crée des centres céramiques à Larissa ou à Cymé, ou dans telle autre localité asiatique, sur la foi de quelques fragments recueillis dans la région. Je sais qu'on perd beaucoup à rester dans une attitude expectante, qu'on résiste difficilement au plaisir d'échafauder des systèmes qui rejettent dans l'ombre les théories des prédécesseurs et qui passent quelque temps pour « le dernier mot de la science », jusqu'au moment où ils perdent eux-mêmes tout intérêt parce qu' « un autre mot » aura été prononcé. Pourtant, au risque de paraître timoré ou peu imaginatif et afin de ne pas tromper le lecteur sur l'incertitude des résultats acquis, je m'abstiendrai de donner aux noms que j'emploie le sens de « fabrique ». En parlant des céramiques de Rhodes, de Naucratis, de Cymé, de Clazomène, je continue à désigner des provenances géographiques et à distinguer des styles, mais je ne prétends pas préciser des centres de production. J'indiquerai, quand l'occasion s'en présentera, des probabilités dans tel ou tel sens. Mais je ne crois

pas qu'il faille méconnaître ce qu'on peut appeler « le droit à l'ignorance », qui, en bien des cas, fait partie intégrante de la vérité scientifique.

La caractéristique de la série entière consiste dans des détails de technique et de style que nous pouvons ranger sous les chefs suivants :

1° *Couverte.* — Les douze premiers groupes se distinguent par l'emploi de la couverte blanche, destinée à boucher les pores de l'argile et à former un fond très clair sur lequel la peinture noire se détache avec vigueur. Si les cinq derniers ne suivent pas la règle commune, c'est qu'ils appartiennent précisément à un temps où les produits de l'art attique prenant de plus en plus d'importance, le système de peinture sur fond d'argile rougeâtre (sans autre couverte qu'un enduit translucide qui permettait d'appliquer la couleur sur la surface devenue imperméable) parvenait à influencer les ateliers ioniens eux-mêmes et à leur imposer en quelque sorte les préférences de l'école continentale.

Cette différence de couverte est un trait essentiel à établir, pour comprendre l'antagonisme des deux écoles. Elle a des conséquences fort importantes sur le développement du décor céramique, car elle donne un ton voyant et gai aux peintures céramiques de l'Ionie, tout différent de la physionomie plus sombre et plus sérieuse des poteries attiques. J'ai fait ailleurs (*Bull. corr. hell.*, 1890, p. 378-381) l'historique de la peinture à couverte blanche et j'en ai expliqué les phases. Elle finit à son tour, dans le courant du VIe siècle, par influencer les ateliers du continent; elle s'introduit en Attique, probablement sous le couvert de Nicosthènes (Salle F) et s'épanouit au Ve siècle avec l'admirable floraison des coupes à fond blanc et des lécythes funéraires (Salles G et L). Mais, avant d'amener ces fusions harmonieuses, elle est, comme l'incision, un sujet de querelle entre les deux grandes écoles céramiques. Là encore nous pou-

vons noter que les Corinthiens ont joué le rôle d'agents médiateurs, car, grâce aux qualités naturelles de leur argile claire, ils ont les premiers pratiqué en Grèce une peinture sur fond clair et quelquefois même sur engobe jaunâtre (ci-d. p. 484) qui les rapproche des Ioniens.

2° *Traits réservés et traits blancs.* — L'étude des vases corinthiens nous a appris quelle commodité les céramistes grecs avaient trouvée dans l'emploi des traits incisés (ci.-d. p. 437). Avant cette trouvaille, empruntée sans doute à la métallurgie, on avait pris l'habitude, quand on voulait indiquer quelques parties accessoires dans la silhouette noire des personnages, de réserver une place claire sur le fond d'argile et d'y dessiner au trait noir le détail voulu. Les vases béotiens et les protoattiques, qui forment la suite du Dipylon, en offrent de nombreux exemples (*Vases antiq. du Louvre*, pl. 21; *Jahrbuch*, 1887, pl. 3 à 5). Cette technique, assez enfantine et sommaire, est pratiquée avec beaucoup plus d'adresse sur les vases ioniens de Rhodes et de Naucratis. Elle conduisait peu à peu à ce qu'on appelle le « dessin au trait ». Sur un sarcophage de Clazomène, exposé au Louvre, deux lionnes, la tête vue de face, sont exécutées tout entières au trait noir sur la couverte blanchâtre (Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 73, pl. 2; cf. Murray, *Terracotta sarcophagi*, pl. 8). Plus souvent, la tête et les pieds des animaux sont faits de simples lignes et le corps seul est en silhouette opaque, dans laquelle l'ouvrier a pris soin de réserver de petites languettes claires qui resteront telles ou qui seront recouvertes de touches rouges, représentant la saillie des muscles ou des côtes (E 658, 659). Il aurait suffi de continuer cette élimination du noir opaque pour aboutir au système qui sera plus tard classique en Grèce dans ce qu'on appelle « la peinture à figures rouges » (Salle G). C'est une péripétie curieuse de l'histoire de la peinture grecque que cette évolution

logique qui mène de la silhouette opaque à la figure au trait et qui tout à coup est entravée, ramenée en arrière et, on peut le dire, plongée de nouveau dans les ténèbres de « la figure noire » par le succès décisif du dessin en ombre portée et en incisions (voy. la *Conclusion*).

En attendant, les peintres ioniens se sont rendu compte assez vite des inconvénients du trait « réservé » qui exigeait une main-d'œuvre longue et délicate. Il est probable que la grande peinture, si l'on en croit un texte de Pline sur lequel nous reviendrons plus tard (XXXV, 16 : *spargentes lineas intus*), leur offrait un autre procédé plus rapide et plus commode, qui consistait à indiquer par des traits blancs certains détails intérieurs (E 707, 734, 736). En tout cas, comme nous l'avons montré à propos des vases étrusco-ioniens de Cæré (p. 378), partout où se manifeste l'influence des modèles ioniens, le trait blanc apparaît comme une sorte d'estampille de fabrique. L'emploi du décor blanc, concurremment avec le style rhodien à traits réservés, est prouvé par plusieurs exemplaires du Louvre (A 311, 321, 330 *bis*). Par conséquent, nous avons des raisons de croire que de bonne heure, dès le milieu du VIIe siècle, le trait blanc était en usage dans les ateliers ioniens. Aussi quand, par les Corinthiens (ci-d. p. 145, 440), les céramistes de Rhodes ou d'Ionie eurent connaissance du dessin buriné à la pointe sur l'argile, ils ne se montrèrent pas le moins du monde disposés à accepter le nouveau procédé. La présence de l'incision accompagnant des peintures du style de Rhodes ou de Naucratis resta exceptionnelle (voy. les fragments de Larissa et les vases appelés « spätmilesiche » par M. Bœhlau, p. 79-89 ; au Louvre E 659, *Monuments Piot*, I, p. 43, pl. 4). Quant aux vases dits éoliens par M. Bœhlau (p. 89-103), si la provenance ionienne en était démontrée, il faudrait les ranger dans une catégorie plus tardive et subissant déjà l'influence des céramiques incisées de Corinthe,

de Chalcis et de l'Attique; mais nous démontrerons plus loin qu'ils appartiennent plutôt à des ateliers étrusques, travaillant d'après des modèles ioniens (p. 548). En résumé, on peut admettre avec M. Bœhlau (*op. l.*, p. 107) que le trait blanc a été en Ionie une réaction contre l'incision, mais ajoutons que cette résistance venait de ce que les céramistes étaient accoutumés au trait blanc comme au trait réservé et ne jugeaient pas à propos de changer de manière. La persistance du trait blanc sur les sarcophages de Clazomène jusqu'en plein VIe siècle (Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 73-75) est un exemple typique de cet attachement aux traditions nationales. Certaines figures noires de décadence, qui décorent une catégorie de vases fabriqués probablement en Etrurie au Ve siècle (E 777 et suiv.), portent encore des traits blancs au lieu d'incisions pour indiquer les détails intérieurs.

Même quand ils admettent l'incision, certains potiers ioniens ont soin de remplir le creux d'un enduit blanc (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, p. 161), ce qui est un procédé très ancien à Chypre (A 21 et suiv.). On notera aussi une certaine façon de faire le trait blanc ondulé quand il s'agit de représenter les plis des vêtements (E 736; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 424), et l'on peut penser que la technique sculpturale n'est pas étrangère à cet essai de modelé (cf. les statues de l'Acropole d'Athènes, Collignon, *Sculpt. grecq.*, I, fig. 172, 173).

Un plat de Naucratis, conservé au Musée Britannique (Fl. Petrie, *Naukratis*, II, pl. 12), montre qu'à une certaine époque les procédés les plus divers du dessin ont fini par fusionner : ce plat porte à l'intérieur une figure de sphinx dont le corps est en noir opaque, la tête et les pattes au trait noir sur le fond de couverte blanche; les masses de la chevelure, les écailles sur la poitrine et quelques menus détails musculaires des pattes sont incisés, d'autres réservés, enfin les oves du

pourtour et certains traits de l'aile se détachent en blanc. Il y a là quatre ou cinq techniques qui représentent les essais accumulés pendant plusieurs siècles (silhouette noire, trait noir sur fond clair, trait blanc sur fond noir, traits réservés, traits incisés) et qui sont rassemblés sur le même monument. Cette espèce d'incohérence et de complication montre qu'il était temps pour les céramistes d'adopter une méthode unique et simple. De là le succès de la figure noire incisée, propagée par les Corinthiens.

3° *Persistance des motifs mycéniens.* — Nous l'avons déjà notée à Rhodes (p. 139) et en Etrurie (p. 366) comme un trait de la céramique ionienne. Il est vrai que la recrudescence des anciens motifs mycéniens n'est pas limitée au domaine gréco-asiatique et insulaire, et qu'elle se manifeste aussi sur des produits corinthiens et attiques (p. 464, 465, 558). Mais, tandis qu'elle est assez rare et sporadique dans ces derniers, elle abonde à Rhodes et à Naucratis.

Les crochets en virgules (*Naukratis*, II, pl. 9), les spirales (Rayet-Coll., pl. 2), l'imbrication (A 321; *Monumenti*, 1869, pl. 5, n° 1; *Antike Denkmäler*, II, pl. 26 et 27, 1; *Defenneh*, pl. 30, 32), les guirlandes de feuillages qui courent sur la panse ou qui s'enroulent autour de l'attache des anses (E 696 et suiv., 783 et suiv.; *Defenneh*, pl. 28; Perrot et Chipiez, VI, fig. 482; Furtwaengler, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 9 et 10; *Mykenische Thongefaesse*, pl. XI, n° 56), la palmette en forme de raquette droite ou d'éventail (E 675, 676; *Defenneh*, pl. 27; Joubin, *Bull. corr. hell.*, 1895, p. 71, pl. 1; cf. Perrot et Chipiez, VI, fig. 226, 227) sont des souvenirs lointains, mais précis, d'un art disparu.

4° *Décor végétal.* — La prédilection marquée pour le décor végétal est une des caractéristiques importantes de l'art ionien : c'est encore un héritage de la période

mycénienne (ci-d. p. 132, 189). Ce goût ne se marque pas seulement dans la profusion des ornements floraux jetés sur la surface des vases, car les Corinthiens ont pratiqué plus que personne ce mode de remplissage (ci-d. p. 435), mais surtout dans la façon dont le végétal est rendu et étudié. A Corinthe, comme dans le reste de la Grèce, la fleur ou la plante n'est pas reproduite pour elle-même. On a extrait un élément de ce végétal, une corolle ou une feuille, et on en a fait un motif presque géométrique, chargé de meubler les fonds. Si le mot pouvait s'appliquer à des artistes qui, en somme, n'ont jamais connu l'amour de la nature comme les modernes, je dirais que les Ioniens ont été les « paysagistes » de l'antiquité. Chez eux seuls on retrouve quelque chose du sentiment qui est si vif chez nous et aussi chez certains peuples orientaux, comme les Japonais, je veux dire le penchant à étudier la plante, le souci de rendre en détail et avec vérité l'être frêle et gracieux qu'est un vulgaire brin d'herbe ou une fleur des champs. Il est possible que cette qualité leur soit venue d'Égypte où la flore ornementale joue un rôle si remarquable, car le lotus égyptien se place au premier rang parmi les motifs favoris des peintres de Rhodes ou de Naucratis (A 311 et suiv; cf. E 696 et suiv. ; *Naukratis*, I, pl. 5, 7 ; *Defenneh*, pl. 26). Cependant M. Dümmler serait porté à croire, par comparaison avec les monnaies de Rhodes, que le prétendu lotus pourrait être une rose (*Röm. Mitth.*, 1888, p. 161). En tout cas, on y remarque une esthétique assez personnelle, car, tandis que ce lotus ou cette rose apparaissent formés et stylisés par une tradition déjà longue, d'autres plantes, comme le lierre, le myrte, le grenadier, gardent une souplesse et une vérité qui trahissent l'étude d'après nature. Peut-être cette étude a-t-elle été faite dans la région par d'autres artistes que les céramistes, qui n'ont eu qu'à les imiter ; mais

ce qui est sûr, c'est qu'elle offre un caractère indigène bien marqué. Rappelons qu'un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie gréco-orientale était la vigne et les platanes d'or qui ombrageaient le lit des rois de Perse au temps de Cyrus et de Darius (Athénée, XII, p. 514 F). Qu'on regarde avec attention les guirlandes légères de lierre qui ceignent la panse des hydries de Cæré (E 696 et suiv.), qu'on examine l'admirable couronne de feuillages et de baies qui entoure l'épaule du vase de Busiris (*Monumenti Inst.*, VIII, pl. 16; Masner, *Vas.*, n° 217, pl. 2), les belles bandes de tissus brodés qui forment les bords des sarcophages clazoméniens ou bien encore les entrelacs de lotus et de palmettes qui encadrent l'intérieur de deux coupes du Louvre (E 675, 676), les fines zones de grenades qui courent tout autour des coupes cyrénéennes (E 667 et s.), on comprendra quelle légèreté et quelle délicatesse a eues la main de l'ornemaniste ionien. On fera dans la même salle la comparaison avec le décor chalcidien ou attique (E 794, 830 et suiv.). Les palmettes et les fleurs de lotus y forment des motifs d'une structure ferme et géométrique, où l'on a quelque peine à retrouver la plante qui a servi de modèle; les feuillages, au lieu de s'assouplir et de s'allonger obliquement le long des panses, se dressent tout droits et forment autour du col ou de la base des anneaux rigides, qu'accentuent encore les lignes nettes et raides des incisions. Avec des éléments analogues ou identiques, c'est un art tout différent. Tandis que le principe géométrique prédomine et dirige tout ici, l'artiste cherche là à se rapprocher des caprices et des formes variées de la nature en montrant le petit bouton à côté du lotus épanoui (E 675), en faisant sortir du sol un long pédoncule qui supporte une fleur (E 725; *Röm. Mitth.*, 1888, pl. 6; *Defenneh*, pl. 31, n° 10; Bœhlau, p. 55, fig. 25). Nous verrons plus loin que, pour adopter ces principes de décoration, les céra-

mistes ioniens n'avaient qu'à regarder autour d'eux et à imiter ce qu'ils voyaient dans les arts supérieurs (p. 515).

5° *Style des animaux.* — M. Dümmler a fait remarquer avec raison (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 180) que les zones d'animaux passant différaient, au fond, de celles des vases corinthiens, chalcidiens ou attiques. On n'y trouve pas ces répétitions de groupes identiques qui divisent la zone elle-même en une série de métopes opposées les unes aux autres, en vertu de ce principe symétrique que nous avons noté (p. 449). La zone circulaire, chez les Ioniens, garde mieux son sens et sa direction : les animaux s'y suivent généralement à la file. Nous avons dit que c'est un trait caractéristique de la composition ionienne. On n'y trouve pas non plus ces groupes d'animaux dévorant ou combattant que les Chalcidiens, les Corinthiens et les Attiques paraissent avoir recherchés (Dümmler, *id.*, p. 181). Nous connaissons par les vases d'imitation de l'Etrurie (ci-d. p. 318, 344) le type très particulier du fauve tenant dans sa gueule un débris humain ou une sorte de rinceau. Le griffon, le sanglier, le cheval, le singe y sont plus souvent représentés qu'ailleurs. La queue du lion se termine par une sorte de grosse boule ou d'appendice allongé (E 675) que l'on retrouve dans des monuments authentiques du grand art ionien, par exemple dans les bas-reliefs de Suse (Dieulafoy, *Acropole de Suse*, pl. 3).

6° *Style des personnages.* — L'influence orientale a introduit en Ionie un certain nombre d'êtres hybrides qui participent de la forme humaine et de la forme animale, mais qui présentent ici des détails de structure qu'on ne trouverait pas ailleurs. La Sirène-oiseau est pourvue de deux bras humains (E 723) ; le Centaure a deux jambes humaines par devant (E 700) ; le Silène se distingue parfois des autres par ses jambes de cheval (Dennis, *Journ. hell. stud.*, 1883, p. 21) ; l'Artémis

ailée, tenant deux fauves par la queue, trouve ici son expression la plus belle et la plus énergique (*Antike Denkmäler*, II, pl. 26). On remarque aussi des figures directement empruntées à l'art assyrien, comme le taureau à face humaine (Dümmler, *op. l.*, 1887, p. 182, pl. 8, n° 1), les divinités à deux paires d'ailes (Dümmler, *id.*, 1888, p. 174, 176, 192; Schumacher, *Jahrbuch*, 1889, pl. 5, n° 2), la Harpye funéraire enlevant des jeunes gens (*Jahrbuch*, 1886, p. 211), ou rappelant les combinaisons hétéroclites de l'art égyptien, par exemple l'homme à tête de lion (E 723 ; Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 9) et l'homme à tête de lièvre (A 330 ; Longpérier, *ibid.*).

Les personnages ordinaires offrent aussi des traits distinctifs. Dans la peinture du cômos ou danse bachique, si souvent répétée sur les vases corinthiens, la main ionienne se reconnaît à une fougue particulière des mouvements, à la nudité complète des personnages, à l'indication des poitrines velues (E 737, 738). Dans les scènes à personnages drapés, des hommes, des femmes portent des chaussures recourbées et des bonnets coniques que l'on sait être de mode ionienne par comparaison avec les monuments de Lydie ou de Phrygie (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 185; cf. Martha, *l'Art étrusque*, p. 24).

L'emploi du blanc a conduit les Ioniens à imiter le coloris naturel de la chair et à indiquer par ce moyen les parties nues des personnages. Mais ils n'ont pas cherché à distinguer les hommes des femmes, comme l'ont fait les peintres de l'école grecque continentale (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 257). Chez eux les hommes sont d'ordinaire peints en blanc aussi bien que les femmes (E 697, 699, 701) ; dans certains vases de Milo on a cherché à donner un ton jaune aux chairs d'homme (Conze, *Melische Thongef.*, pl. 4; Rayet-Coll., pl. 3). Dans la céramique continentale les hommes gardent la couleur de la silhouette noire, tandis que les femmes

sont de ton clair, soit par un dessin au trait sur le fond d'argile (E 629, 634, 635), soit par une touche épaisse de blanc posée sur le noir (E 639, 642, 643). Cette différence est conforme aux indications historiques données par Pline (XXXV, 56) qui attribue au peintre Eumaros d'Athènes l'idée de distinguer les sexes par un coloris différent (cf. P. Girard, *la Peinture antique*, p. 138). Il faut noter encore l'habitude qu'ont les Ioniens d'appliquer le blanc directement sur l'argile, tandis que les Corinthiens, les Chalcidiens, les Attiques, placent d'ordinaire la retouche blanche par-dessus l'enduit noir.

Un des moyens les plus sûrs de reconnaître les vases ioniens est d'examiner la forme des yeux des personnages (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 256; cf. *Antike Denkmäler*, II, pl. 25). Sur ce point encore les peintres de l'école continentale se sont préoccupés de faire sentir la différence entre l'homme et la femme. Comme la réalité anatomique ne leur offrait aucun trait de dissemblance, ils en ont créé un, par convention : sur les vases corinthiens, chalcidiens, attiques, l'œil masculin est représenté sous forme d'un petit cercle incisé, ou de



Œil d'homme



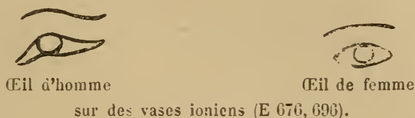
Œil de femme

sur un vase corinthien (E 638).

Fig. 1.

deux petits cercles concentriques, accostés de chaque côté d'un trait ou d'un petit triangle; l'œil féminin a la forme d'une simple incision ovale, plus allongée, comme si l'on avait cherché à mettre dans l'un plus de vigueur et plus de flamme, dans l'autre plus de douceur (fig. 1). Ce raffinement curieux, qui est une des premières recher-

ches de « l'expression » dans la peinture grecque, reste étranger aux Ioniens : plus fidèles à la stricte réalité des choses, ils ont donné aux hommes comme aux femmes la même structure d'œil ovale et allongée (fig. 2). La forme du chignon ou crobylos ionien peut



Œil d'homme Œil de femme
sur des vases ioniens (E 676, 696).
Fig. 2.

aussi, en plusieurs cas, servir d'indication (E 699; Dümmler, *id.*, 1888, p. 169). La vérité des costumes égyptiens dans le vase de Busiris, jointe à l'exactitude des armements et des vêtements scythiques (Dümmler, *id.*, 1887, p. 186), montre que les auteurs ne peuvent appartenir qu'à une race capable de connaître à la fois les mœurs de l'Egypte et celles du Bosphore Cimmérien, c'est-à-dire à la race grecque d'Asie. Enfin, dans les sujets mythologiques où il se présente, Hercule a souvent le visage imberbe, ce qui est encore un trait contraire aux habitudes de l'art grec continental, mais propre à l'Ionie et à l'art grec oriental (Furtwaengler, dans le *Lexikon der Mythol.* de Roscher, I, p. 2151).

La structure des personnages est généralement massive ; les proportions des corps sont courtes, les têtes grosses, les cuisses fortes, la taille d'apparence peu élevée. Cet aspect contribue, outre une certaine épaisseur de coloris dans les retouches rouges ou blanches, à donner aux peintures ioniennes un aspect lourd (*plump*, disent les Allemands), qui tranche avec la netteté sèche et l'élégance des Attiques. Ce caractère est important à noter, car il permet de réagir contre une

idée trop répandue en archéologie : c'est que le « style ionien », fait d'élégance raffinée et de sveltesse, s'opposerait au « style péloponnésien », épris des formes trapues et carrées. Cela peut être vrai d'une certaine école plastique qui a produit des œuvres comme l'Héra de Samos, l'ancienne colonne sculptée d'Ephèse et quelques statues féminines de l'Acropole d'Athènes (Collignon, *Sculpt. gr.*, I, fig. 73, 74, 83). Mais, quand on examine d'autres produits authentiques de l'art ionien comme les bas-reliefs d'Assos, le monument funéraire de Xanthos, ou la frise du trésor des Cnidiens récemment découverte à Delphes (*id.*, fig. 86, 129 à 132), on se rend compte que la sculpture ionienne a connu et pratiqué des formules d'art très différentes du type convenu : les modelés énergiques et sommaires, les proportions courtes, les membres forts y sont la règle comme dans les peintures (cf. De Ridder, *De ectypis*, p. 89).

Par un autre côté les personnages peints diffèrent des types du continent. Ils ont moins de solennité et de raideur. Ils courent et se démènent plus volontiers. Certaines danses bachiques, certains combats de Centaures (E 662, 737), sont d'une fougue qui égale les meilleures compositions à figures rouges du ve siècle. Ils ont aussi plus de gaieté et d'esprit : rien de plus innocent que l'air dont le petit Hermès dort dans son berceau, pendant que les assistants causent du rapt des bœufs d'Apollon dont le rusé enfant est l'auteur (E 702) ; rien de plus épouvanté que la tête d'Eurysthée sortant de son tonneau (E 701). Quoi de plus spirituel que le tableau où Arcésilas préside en personne à la pesée du silphium ? Le roi immobile et grave, sous le trône duquel se tient une petite panthère apprivoisée, le surveillant attentif à la pesée, les esclaves affairés, d'autres distraits et s'amusant à se montrer les animaux exotiques qui les entourent, chacun est saisi sur le vif,

avec sa physionomie et son geste (Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. 12). Rien de caricatural, rien d'outré dans le sentiment du pittoresque. Avec des formes archaïques, c'est un chef-d'œuvre qui reste unique dans la peinture grecque et dont les plus belles œuvres attiques n'effaceront pas le souvenir.

7° *Choix des sujets.* — La céramique ionienne a, comme les autres, observé la loi de « hiérarchie des genres ». Issue de l'art mycénien, elle s'est d'abord adonnée au décor végétal, en y mêlant quelques éléments de ce géométrique naturel qui naît spontanément en tout lieu (ci-d. p. 221, 222, 371), mais qui n'est pas le style géométrique dorien dont le Dipylon représente l'apogée. Suivant une autre loi qui est, pour ainsi dire, celle de « la persistance des espèces » et que nous avons déjà notée à Corinthe (p. 476, 477), la phase végétale n'est point morte avec le développement des compositions plus riches où entraient les animaux et les personnages. Elle a continué à former l'ornementation unique de certaines poteries de médiocre importance (E 673, 783 et suiv.). Mais sur les grands vases elle a été reléguée au second plan et elle a cédé la bonne place aux zones d'animaux, qui foisonnent sur les œnochoés de Rhodes et sur les cratères ioniens (A 311 et suiv.; E 658, 659). Enfin, à leur tour, les animaux ont reculé devant l'invasion de la figure humaine et se sont réfugiés dans les parties inférieures du tableau, comme sur les sarcophages de Clazomène, sur les amphores ioniennes d'Italie (E 703-705), ou aux revers des vases comme dans les hydries de Cæré (E 697 et suiv.); ailleurs ils disparaissent partiellement comme dans les grands vases de Milo et les coupes cyrénéennes. Enfin ils ont fini par s'éclipser complètement. On aboutit alors à la belle série du style ionien développé qui comprend les dinoi à figures noires (E 736-739), la coupe de Phineus (*Monumenti Inst.*, X, pl. 8), les coupes de Siana (*Journ.*

hell. stud., 1884, pl. 40-43), l'amphore de la Gigantomachie (E 732), et dont le style se fond et se perd dans le grand courant chalcidien et attique (voy. encore d'autres amphores, Inghirami, *Vasi etruschi*, IV, pl. 301; Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 317; *Wiener Vorlegebl.*, 1890-1891, pl. 12, n° 1, etc.). A ce moment la fusion entre les deux écoles rivales est consommée et la victoire assurée aux ateliers du continent.

Il est remarquable que jusque dans les scènes de composition compliquée les peintres ioniens gardent un style qui leur est propre. Des sujets comme le meurtre de Busiris (*Monumenti*, VIII, pl. 16), l'enlèvement d'Europe par Jupiter changé en taureau (E 696), les guerriers asiatiques (E 671, 739), l'aventure de Phineus et des Harpyes (*Monumenti*, X, pl. 8), le meurtre des Niobides (de Luynes, *Vases*, pl. 6), le combat de Cadmos contre le dragon (E 669) sont empruntés aux légendes nationales de la Grèce ionienne. M. S. Reinach a cherché à établir (*Revue des Etud. gr.*, 1895, p. 161) que les combats si souvent peints sur les sarcophages clazoméniens pourraient être un souvenir du fameux tableau de Boularchos, vendu au roi Candaule vers la fin du VIIIe siècle (cf. pour la discussion de cette opinion Murray, *Mon. Piot*, IV, p. 29; *Terracotta sarcophagi*, p. 1 et suiv.). Les scènes de chasse (E 697, 698) rappellent les grandes frises décoratives des palais assyriens ou certains bas-reliefs hittites (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 261). Le plus célèbre des vases cyrénéens, la coupe d'Arcésilas, est la peinture pittoresque d'une scène réelle, telle qu'elle a pu se passer en rade de la grande Syrte. La représentation de Cyréné et des Boréades est un mythe essentiellement local (Studniczka, *Kyrene*, p. 17-21). D'autres sujets comme la Chasse de Calydon (E 670, 696), les exploits d'Hercule contre les Centaures ou contre les monstres (E 682, 701) ont pu venir du continent, mais le style ionien leur a donné une couleur et un aspect

tout à fait différents des mêmes compositions traitées par une main chalcidienne ou attique (cf. E 812, 849). Par exemple, que l'on compare la scène du retour d'Héphaistos dans l'Olympe plusieurs fois répétée sur les vases attiques (E 876) avec l'étrange et réaliste figure du dieu infirme, aux pieds tordus, que nous présente une des hydries de Cæré (Masner, *Vasensamml. Wien*, pl. 2, n° 218).

D'autre part, le peintre ionien n'hésiste pas devant des simplifications, des partis pris qu'un Grec du continent aurait peine à admettre : en coupant en deux le corps du sanglier dont on n'aperçoit plus que la croupe monstrueuse (E 670), en montrant un troupeau de bœufs à demi caché dans une grotte (E 702), en réduisant le vaisseau où trône Arcésilas à une portion de pont abritée par une voile (Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, p. 161 ; Milliet, *Etudes sur les premières périodes*, p. 115), ces vieux céramistes du VI[e] siècle ont usé d'artifices auxquels le dessin et l'illustration modernes ont enlevé toute nouveauté à nos yeux, mais qui sont pour cette époque de surprenantes hardiesses. On sera sensible aussi au goût des accessoires et du décor extérieur que les Ioniens aiment à mêler à toutes ces scènes mythologiques : l'autel où Busiris tombe frappé à mort, la croupe de montagne boisée sur laquelle court un lièvre et qui représente l'île de Crète, le dauphin qui escorte Europe jusqu'au rivage (E 696), l'arbrisseau contre lequel s'adosse la lionne aux abois (E 698), les branches d'arbres feuillues que brandissent les Centaures (E 662, 700), le fond de cale où les esclaves entassent les sacs de silphium, la ménagerie d'oiseaux et d'animaux qui se juchent dans la mâture du navire d'Arcésilas, les petites figures ailées des Boréades voltigeant autour de la nymphe Cyréné, les flots de la mer et les poissons figurés dans la coupe de Phineus, tous ces détails ajoutent aux tableaux un charme pittoresque

qu'on chercherait vainement dans les meilleures compositions attiques. Ce n'est pas mieux, c'est autre chose. On sent chez ces artistes d'Ionie, impénitents dans leur amour du végétal, soucieux d'autre chose que de la figure humaine, une imagination plus libre et plus joyeuse, une vision plus colorée et plus ample du monde extérieur.

Aux caractères que nous venons d'énumérer il faut en ajouter un qui est tout négatif. La céramique ionienne se passe presque complètement d'inscriptions. Tout au plus peut-on citer trois ou quatre vases comme le plat d'Euphorbos, la coupe d'Arcésilas, la coupe de Phineus, l'amphore de la Gigantomachie, qui en sont pourvus (cf. Bœhlau, p. 74). Cette sobriété contraste avec la loquacité ordinaire des Corinthiens et des Attiques.

Les dates. — Par l'étude des vases de Rhodes (p. 138), des vases de bucchero (p. 310) et des vases peints d'Etrurie (p. 361), nous avons déjà fixé au VIIe siècle la grande floraison de la céramique ionienne. Les événements politiques résumés ci-dessus (p. 491 et s.) nous conduisent aussi à penser que le VIIe et la première moitié du VIe siècle ont vu l'apogée de la puissance gréco-asiatique. D'autre part, la chute si soudaine de l'empire de Crésus, les graves événements qui en résultent pour les Grecs d'Asie, la capitulation de la plupart des villes, la fuite des Phocéens et, sans doute à leur suite, l'émigration de beaucoup d'Ioniens en Grèce, en Sicile et en Italie, tous ces faits doivent amener une perturbation profonde dans la vie des ateliers industriels. Nous ne pouvons pas nous étonner de voir la céramique ionienne décliner aussi rapidement que la fortune des villes asiatiques. Son principal soutien, qui était le trafic très étendu de ces populations helléniques, vient à manquer : elle s'effondre avec lui. Rien ne marque mieux la destination essentiellement utili-

taire de ces poteries, qui n'allaient pas charmer les yeux de quelques amateurs, mais qui transportaient avec elles les denrées nécessaires à la vie, vins, huiles, parfums, graines sèches, etc.

On peut donc placer vers le milieu du VIe siècle le déclin ou, pour mieux dire, l'interruption de la fabrication ionienne (cf. Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 54). Si l'on constate çà et là quelques survivances, c'est surtout en dehors de l'Ionie même, c'est-à-dire dans les régions où des artisans émigrés ont pu transporter leur style et leur technique; c'est en Italie où, pendant longtemps encore, certains vases à figures noires s'inspireront des modèles asiatiques; c'est en Attique où Nicosthènes et d'autres importeront des procédés ioniens. Il est vrai que sur certains points isolés de la côte d'Asie, les fabricants ont continué leur industrie; nous en avons la preuve, par exemple, dans un sarcophage de Clazomène, peint à la manière des figures rouges de la fin du VIe siècle (*Antike Denkmäler*, II, pl. 25). Mais il convient de remarquer que, dans ce cas, il s'agit de produits céramiques tout particuliers, faits pour les usages funéraires de la région et non destinés à une exportation lointaine.

Les emprunts aux arts supérieurs. — Comme pour le bucchero (p. 345), comme pour les vases peints d'Etrurie (p. 380), comme pour la céramique corinthienne (p. 456 et s.), nous croyons à une influence décisive du grand art dans la formation de la céramique ionienne. Sans doute on ne doit pas s'imaginer les potiers passant de longs jours à faire des études directes d'après les chefs-d'œuvre les plus renommés de la peinture et de la sculpture de leur temps; il n'y a pas lieu de croire non plus qu'ils s'en soient toujours dispensés, l'occasion échéant. Mais c'est surtout par les industries intermédiaires, par la métallurgie, l'ébénisterie, la tapisse-

rie, la glyptique, la numismatique, l'ameublement, par la décoration même des édifices qu'ils avaient sous les yeux, c'est par cet ensemble de documents artistiques d'ordre secondaire que leur éducation a dû se faire. Sur les bronzes de Pérouse et sur les bronzes ioniens en général, nous renvoyons aux études de Petersen, *Römische Mitth.*, 1894, p. 253-319; Savignoni, *Mon. Lincei*, VII, p. 278; De Ridder, *De ectypis æneis; Bull. corr. hell.*, 1896, p. 418; sur les ivoires ioniens, à M. Orsi, *Not. Scavi*, 1895, p. 119; Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 119; Perdrizet, *Revue arch.*, 1877, II, p. 32; sur les œufs d'autruche gravés, à M. Karo, *De arte vascul.*, p. 20-21. Beaucoup de ces objets apportaient comme un écho des traditions créées par les artistes supérieurs, comme un souvenir de leurs compositions. Ainsi se formait entre tous les ateliers industriels une sorte de répertoire courant, dont on retrouve les motifs variés, mais semblables, dans les petits bronzes, les ivoires, les pierres gravées, les monnaies, les vases peints, etc., et qui n'était lui-même qu'une sorte d' « extrait » ou « de morceaux choisis » du grand art.

Des œuvres les plus importantes auxquelles il nous faudrait remonter pour reconstituer les origines de ce répertoire, la plupart malheureusement ont disparu. Mais soit par les descriptions des auteurs, soit par les débris encore existants, nous pouvons nous faire une idée assez juste de l'art ionien.

Le plus ancien document que les auteurs nous aient conservé sur la prospérité artistique de cette région est le tableau du peintre Boularchos, acheté par le fameux roi Candaule vers la fin du VIIIe siècle. M. S. Reinach a discuté le sujet qui y était représenté et il y voit un combat des Magnètes, dont nous aurions des imitations plus ou moins éloignées dans les scènes de combats fréquentes sur les sarcophages de Clazomène, tandis que pour M. Murray ces épisodes feraient allu-

sion aux invasions des Cimmériens qui, à plusieurs reprises, désolèrent l'Asie Mineure (ci-d p. 512). Le successeur de Candaule, Gygès, monté sur le trône de Lydie vers 687, entra en relations directes avec les Grecs du continent; il offrit à la Pythie de Delphes une quantité de vases d'or, parmi lesquels six cratères pesant trente talents (Radet, *la Lydie*, p. 170). Vers 630 un ex-voto de bronze colossal est consacré dans l'Héraion de Samos par un hardi marin, Kolæos, qui avait franchi les Colonnes d'Hercule (détroit de Gibraltar) : c'était un cratère de bronze autour duquel on voyait des têtes de griffons placées symétriquement (ci-d. p. 352) et supporté par trois figures agenouillées (Collignon, I, p. 151). Vers 605, le roi de Lydie, Alyatte, envoie à Delphes l'ouvrage d'un artiste de Chios ou de Samos, Glaucos, inventeur de l'art de souder les métaux (*id.*, p. 153) : c'était un cratère soutenu par un support de fer en forme de cylindres superposés qu'on avait décoré de zones d'animaux et de végétaux ciselés (cf les supports de bucchero C 713, 714, et l'ustensile trouvé dans la tombe Regulini, Martha, *Art étrusque*, fig. 101). En 548, Théodoros de Samos exécute aussi pour Crésus un présent destiné à Delphes : c'était un cratère d'une capacité de six cents amphores (Collignon, p. 154). Nous avons déjà parlé de la vigne d'or, chargée de grappes incrustées d'émeraudes que le même artiste avait faite et qui fut placée plus tard à Suse (*id.*, p. 160; cf. Brunn, *Griech. Kunstgeschichte*, I, p. 116-119).

Ces témoignages des auteurs sur l'activité des artistes ioniens à une époque reculée sont déjà fort instructifs, mais ils ne nous apprennent rien sur le style des œuvres. Nous complétons cette lacune au moyen des restes de monuments encore existants. Ce n'est pas ici le lieu de développer tout ce qu'il y aurait à dire sur la sculpture en Ionie et dans les îles qui en sont comme la succursale artistique, Samos,

Naxos, Chios. On trouvera d'instructives dissertations sur ce sujet dans l'*Histoire de la sculpture* de M. Collignon (I, p. 148-191, 251-279) et dans les *Meisterwerke* de M. Furtwaengler (p. 711-719). Je nommerai seulement les principaux monuments qui prêtent à des comparaisons avec les peintures de vases : la frise du temple d'Assos (Collignon, fig. 85, 86; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 339; *Papers of the Americ. School*, I, pl. 15-22; sphinx, fauves dévorant leur proie, Centaures à jambes humaines, dieu marin à corps de poisson, scènes de banquets, exploits d'Hercule); les bas-reliefs de Bin-Tépé (Perrot et Chipiez, V, p. 903-904; biches paissant, cavaliers); les statues assises des Branchides (Collignon, fig. 76-78); un relief milésien du Musée Britannique (*id.*, fig. 126, chœur d'hommes et de femmes), les reliefs de Xanthos (Brunn-Bruckmann, *Denkm.*, n° 104; Collignon, fig. 121; fauves dévorant, Silène, combat de coqs), la Junon de Samos et le relief de Samothrace au Louvre (*id.*, fig. 73, 87), les colonnes d'Ephèse (*id.*, fig. 83, 84, homme et femme sculptés en haut-relief avec dédicace du roi Crésus), le célèbre tombeau des Harpyes (*id.*, fig. 129-132, divinités assises, procession d'adorants, Sirènes à bras humains), l'Aphrodite du musée de Lyon, trouvée à Marseille et probablement d'origine phocéenne (*id.*, fig. 90). En certains cas, l'assimilation avec les vases peints est complète, comme dans le relief de Samothrace bordé en haut d'une zone de palmettes et de lotus, en bas d'une tresse, avec un personnage assis sur un pliant et deux autres debout derrière lui, tous nommés par des inscriptions placées dans le champ (Agamemnon, Thalthybios et Epeios), dans le coin de droite un grand serpent enroulé sur lui-même (Collignon, p. 187). Non moins remarquable est l'affinité étroite qu'on peut établir entre les produits céramiques et l'une des plus belles trouvailles de l'Ecole française à Delphes, le Trésor

des Cnidiens, encore inédit (Homolle, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 588-596; *Gazette des B.-arts*, 1895, I, p. 328; voy. au Louvre la Salle des moulages de Delphes). On retrouve sur les bordures qui encadraient la scène de la Gigantomachie les principaux ornements du style ionien, la fleur de lotus, le bouton isolé porté par un pédoncule, la feuille divisée en deux parties, etc. (Perrot et Chipiez, t. VII, p. 649-650). Les proportions trapues des personnages (ci-d. p. 510), toutes les délicatesses de l'exécution rappellent les meilleures œuvres ioniennes. M. Winter a fait remarquer que le type des chevaux était identique à celui qu'on voit sur les sarcophages de Clazomène (*Ant. Denkmäler*, II, notice de la pl. 26). Si l'édifice delphique se place entre 550 et 500, il est, remarquons-le, postérieur à la plupart des vases que nous avons étudiés ci-dessus; il résume brillamment tout ce que l'art ionien a produit; il nous console d'avoir perdu une œuvre de la même période, analogue au coffre de Cypsélos (ci-d. p. 457) par le nombre et par la disposition des sujets représentés : le trône d'Apollon Amycléen, en Laconie, œuvre de Bathyclès de Magnésie, qui avait exécuté en reliefs de métal repoussé plus de cent figures rappelant toutes sortes d'aventures des héros et des dieux (Paus., III, 18, 9; cf. Collignon, *Sculpture grecque*, I, p. 230, et la dernière tentative de reconstruction par M. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 689-711). Il est fort probable que Bathyclès appartient à ce groupe nombreux d'artistes que l'invasion médique chassa d'Ionie et qui apporta dans la Grèce continentale les traditions de l'art ionien. D'autres émigrèrent à Athènes, ce qui expliquerait la présence de statues de style samien et ionien sur l'Acropole d'Athènes (Lechat, *Bull. corr. hell.*, 1890, p. 141-154); parmi eux il est probable qu'on peut compter un des meilleurs artistes de Samos, Théodoros (Collignon, I, p. 161). D'autres enfin, à l'exemple de poètes comme Simonide, attirés par la

richesse des princes macédoniens, se réfugièrent plus au nord, du côté de la Thrace et de la Thessalie, où l'on voit se développer également un art sculptural tout imprégné d'ionisme (Collignon, p. 269-279). Ainsi, de toutes parts, dans le Péloponnèse, à Athènes, à Delphes, en Thessalie et en Thrace, du sud au nord, c'est une longue traînée d'œuvres qui montrent, dans la seconde moitié du VIe siècle, la plastique de la Grèce continentale conquise et dirigée par des Ioniens. Si cette prise de possession date surtout de la seconde moitié du VIe siècle, c'est que les événements politiques ont déterminé alors un reflux soudain des forces vives de l'Ionie vers la Grèce; mais, depuis longtemps, comme nous l'avons vu par la céramique, l'infiltration se faisait, lente et constante. Depuis le commencement du VIIe siècle, l'Ionie, par ses inventions, par ses œuvres, par ses richesses, par son commerce et par son art, menait le branle des peuples civilisés et forçait tous les Grecs à s'instruire à son école.

En architecture même, n'est-ce pas à des Ioniens que nous devons l'invention d'une des formes décoratives les plus élégantes et, en même temps, d'un organe essentiel de la construction grecque, la volute et l'ordre ionique? C'est encore grâce à une des belles découvertes de l'Ecole française que nous savons à peu près à quelle époque la Grèce continentale les a connus et cette date se place aussi dans la seconde moitié du VIe siècle. Vers 550, les habitants de l'île de Naxos consacrèrent à Delphes un ex-voto colossal, composé d'une grande colonne ionique que surmontait un sphinx de style archaïque; les parties essentielles de ce monument ont été retrouvées (Homolle, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 587-588). Depuis longtemps ce beau motif architectural était utilisé dans les régions insulaires et asiatiques; pourtant les Grecs du continent restèrent longtemps encore sans en tirer profit et l'on pense

que vers 450 seulement, Ictinos et les constructeurs du Parthénon songèrent à le marier au dorique, pour produire les effets de contraste et d'équilibre harmonieux que l'on sait (Perrot et Chipiez, VII, p. 665)

Enfin, pour compléter cette rapide esquisse de la civilisation ionienne, peut-être n'est-il pas superflu de rappeler ici les noms des philosophes, des savants, des poètes qui dans « cette Grèce avant la Grèce » montrent l'essor intellectuel allant de pair avec la prospérité artistique, commerciale et politique. Ceux que nous invoquerons sont ceux de Thalès de Milet qui, héritier des astronomes chaldéens, prédit l'éclipse de soleil du 28 mai 585, de Bias de Priène, un des Sept Sages, d'Anaximandre de Milet, le premier constructeur d'une sphère géographique, qui enseignait que la lune reçoit sa lumière du soleil et que la terre est ronde, de Xénophane de Colophon, chef de l'Ecole des Eléates, fondateur du panthéisme, de Callinos d'Ephèse, un des premiers élégiaques, contemporain de Tyrtée et poète de la guerre comme lui, de Phocylide de Milet, moraliste comme Solon, de Mimnerme de Smyrne, chantre du plaisir comme Anacréon de Téos, etc. Auprès d'eux, dans les îles, qui forment comme le prolongement de l'empire ionien, on rencontre des souvenirs non moins glorieux : à Samos celui du grand philosophe Pythagore et de son maître Phérécyde, du fabuliste Esope ; à Paros du satirique Archiloque ; à Amorgos du lyrique Simonide ; à Lesbos de Terpandre, d'Alcée et de Sapho, etc. Dans tous les genres la Grèce ionienne peut dire avec fierté qu'elle a été la devancière et l'éducatrice de la Grèce continentale. Alors qu'Athènes ne compte encore ni un poète, ni un philosophe, ni un artiste célèbre, elle a déjà donné au monde deux ou trois génies et beaucoup d'hommes de talent.

DESCRIPTION

Bien que le musée du Louvre soit un des plus riches qui existent pour l'étude de la céramique ionienne, il ne peut cependant pas présenter la série complète des différentes catégories que nous avons énumérées ci-dessus (p. 494). Très bien pourvu pour les vases de Chypre, de Rhodes, d'Asie Mineure, pour les sarcophages de Clazomène et même pour les représentants du style ionien prolongé, incomparable pour le groupe cyrénéen, les hydries de Cæré et les imitations du style ionien en Italie, il ne possède rien de la série égyptienne de Naucratis et de Defenneh dont les musées de Londres, d'Oxford et de Boston contiennent les types principaux. Notons pourtant que, parmi les vases de Rhodes exposés dans la Salle A, M. Gardner croit reconnaître deux exemplaires de Naucratis (*Journ. of. hell. stud.*, 1889, p. 127, note 1). Il s'agit probablement des vases A 322 et 326. Mais, n'ayant pas pu faire la comparaison avec les originaux, je m'abstiens de donner un avis sur ce sujet. C'est au Cabinet des Médailles de Paris qu'on trouvera le plus bel exemplaire de la céramique cyrénéenne, la coupe d'Arcésilas, et aussi de bons spécimens des amphores et œnochoés ioniennes d'Italie. Enfin au Musée d'Athènes appartiennent les grandes amphores de Milo qui forment un intermédiaire très instructif entre l'école ionienne et l'école attico-dorienne de la Grèce propre. C'est sous réserve de ces lacunes à combler par des acquisitions ultérieures que nous passerons en revue les originaux du Louvre. Le lecteur se rappellera que les séries locales de Chypre, de Rhodes, de Myrina ont été étudiées plus haut (p. 82, 129, 277). Celles de Smyrne, de Clazomène, etc.,

font partie, d'après notre classement géographique, de la Salle M. Si une exception apparente a été faite pour quelques-uns des grands sarcophages de terre cuite, c'est que, faute d'emplacement suffisant, ils ont été déposés ici pour y servir de termes de comparaison (d'autres, moins complets, sont placés sur l'escalier Daru). Mais nous n'étudions ici que la céramique de style ionien « trouvée en Italie ».

A. *Vases de style rhodien.*

E 657-658. — Je place en tête deux vases qui ne sont sûrement pas fabriqués en Italie. L'un est un de ces petits aryballes de terre émaillée bleue que l'on attribue aux Phéniciens ou aux Grecs d'Ionie (ci-d. p. 151). Le second est une grande œnochoé de style rhodien que l'on peut considérer comme un des plus beaux spécimens du type étudié plus haut (p. 163). Elle a été achetée à Rome même par le peintre E. Lévy et on la disait trouvée en Italie. Ce renseignement n'a pas de certitude absolue, car on sait combien de fois les vendeurs trompent sur la provenance véritable des objets. Si l'on pouvait s'y fier, il aurait pour nous un grand intérêt, car il montrerait par un exemple typique la circulation des beaux modèles ioniens dans l'Italie centrale et dans l'Etrurie. Quoi qu'il en soit, ce vase reste une œuvre d'art admirable. Aucun autre exemplaire de notre série rhodienne ne peut rivaliser avec lui pour la solidité de l'engobe, la finesse de l'exécution, la précision du dessin, l'abondance des ornements. On y découvre d'ingénieux petits détails, comme les hirondelles perchées sur la queue des sphinx et des griffons ou sur les rosaces du champ. M. Karo m'a signalé au Musée Britannique deux vases de Rhodes, A 690 et 699, qui

offrent la même particularité ; cf. aussi A 1157, alabastre de Camiros en forme d'hirondelle. De temps en temps, le peintre a rompu la monotonie de son défilé de bouquetins paissant en montrant une gazelle qui retourne la tête en arrière. On peut restituer, avec une si parfaite copie sous les yeux, la somptuosité de ces étoffes brodées de l'Ionie ou de la Phénicie qui servaient elles-mêmes de modèles aux céramistes et qui faisaient passer dans la peinture décorative la composition, les motifs et la technique même de l'industrie textile.

B. *Vase de style rhodo-corinthien.*

E 659. — Ce cratère forme une excellente transition entre la fabrique corinthienne et la fabrique ionienne, car il appartient à la première par le style et la technique du décor supérieur en figures incisées, avec le champ garni de grosses rosaces rondes ; à la seconde par l'exécution des deux zones inférieures, faites à la manière rhodienne, sans aucune incision, avec le champ rempli d'ornements géométriques. Je l'ai publié (*Monuments Piot*, I, 1894, p. 43, pl. 4) en disant qu'il me paraissait plutôt sortir d'un atelier corinthien, d'après la couleur de la terre et la nature de la couverte blanche, comparable à celles de certains exemplaires corinthiens de la même Salle (cf. E 565). M. Furtwaengler (*Philolog. Wochenschrift*, février 1895, p. 272) et M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 82-83) ont préféré y reconnaître un produit ionien. La question d'origine est toujours délicate à trancher dans les exemplaires de style mixte, mais je serais actuellement disposé à admettre une origine ionienne, depuis que M. Bœhlau a fait connaître (*ibid.*, p. 79-82) une série de poteries ou fragments similaires, les uns provenant de Rhodes et de Samos, les autres de Nau-

cratis. Quant à le ranger parmi les produits directs de Milet, c'est là, comme nous l'avons dit (p. 497), une étiquette toute provisoire et une hypothèse à contrôler par les découvertes ultérieures. L'essentiel est d'ouvrir une catégorie spéciale pour ce style intermédiaire, qui resserre plus étroitement encore les liens de parenté entre les céramiques de Rhodes, de Naucratis et de Corinthe. L'imitation d'un modèle de métal est rendue très sensible par la structure des anses, sorte de surmoulé des rivets et des anneaux mobiles qui permettaient de saisir facilement le lourd récipient : les anneaux imités en terre ont été soudés au col pour être moins fragiles.

C. *Vases de style cyrénéen.*

Par ce groupe on peut juger d'une façon frappante combien les vases antiques voyagaient et à quelles erreurs on s'expose en affirmant l'existence d'une fabrique locale dans l'endroit même où se rencontrent les poteries : c'est ainsi qu'autrefois on a créé tant de dénominations fausses (vases étrusques, vases de Nola, vases de Locres). La presque totalité des vases cyrénéens ont été trouvés en Étrurie. Pourtant, on ne peut pas douter aujourd'hui, après les études faites sur la coupe d'Arcésilas et la coupe de la nymphe Cyréné (Studniczka, *Kyrene*, p. 2 et 18), que nous ayons affaire à des produits fabriqués en Cyrénaïque et probablement à Cyrène même. Or, jusqu'à présent, on n'a retrouvé dans cette région aucun fragment de la série dite cyrénéenne. Seulement quelques morceaux ont été recueillis à Naucratis, à Samos et dans la Grèce continentale (Bœhlau, p. 125).

Fondée par une colonie de Minyens partis de Théra,

dans la seconde moitié du VIIe siècle (la date la plus vraisemblable se place aux environs de 624 avant notre ère), établie dans le voisinage de la grande Syrte, à mi-chemin entre l'Egypte et Carthage et devenue une station importante pour les caravanes qui allaient de l'une à l'autre, la ville de Cyrène prospéra rapidement. La production du silphium, plante qui croissait en abondance dans le pays et qui donnait un suc très recherché comme épice et comme médicament, contribua puissamment à enrichir les habitants. C'est la pesée du silphium qui est représentée sur la célèbre coupe d'Arcésilas (Rayet-Collignon, fig. 43; Babelon, *Cab. des Médailles*, pl. 12); c'est la précieuse plante qui sert de marque monétaire à la ville (Studniczka, fig. 11 à 14). Vers 570, le roi d'Egypte, Amasis, épousa une femme de Cyrène, ce qui resserra encore les liens entre les deux pays (voy. sur l'histoire de Cyrène, Curtius, *Hist. grecque*, traduct., I, p. 571; E. Meyer, II, p. 674-676, et le livre de Studniczka, *Kyrene*). L'époque de la floraison artistique se place donc dans la première moitié du VIe siècle. On aurait pu espérer une date plus précise en se fondant sur le nom du personnage historique Arcésilas; malheureusement il existe quatre rois de ce nom qui s'espacent du VIe au Ve siècle, et l'on ne s'accorde pas sur le choix de l'un d'entre eux (cf. Dumont et Chaplain, I, p. 307).

L'ensemble des vases a été plusieurs fois étudié (Puchstein, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 217; Dumont et Chaplain, I, p. 293-313; Studniczka, p. 1-27; cf. P. Gardner, *Naukratis*, II, p. 51-52; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 226-240). Il constitue un des chapitres les plus importants de l'histoire de la peinture ionienne. Le Louvre, avec le Cabinet des Médailles de Paris qui possède la coupe d'Arcésilas et celle d'Ulysse et Polyphème (voy. l'album de Milliet-Giraudon, *Vases du Cab. des Médailles*, pl. 27 à 29), contient la plus riche

collection qui existe de cette céramique. Parmi les pièces importantes il faut encore citer au Vatican la coupe de Sisyphe (ou de Tantale) et de Prométhée : c'est la plus ancienne représentation des Enfers dans l'art grec (Gerhard, *Auserl. Vas.*, II, pl. 86).

E 660-661. — Vases de grande capacité, hydrie et cratère, portant le simple décor animal. Les traits ioniens résident dans l'attitude plus combative des animaux (comparez les zones d'animaux corinthiens et attico-corinthiens), dans la forme des lotus et des boutons, dans la palmette en forme d'éventail striée de traits incisés, dans la double zone d'arêtes lancéolées placées à la base. D'autres détails, comme les petits zigzags parallèles, les godrons rouges et noirs, la grecque, la forme des anses du cratère établissent la relation avec la fabrique corinthienne. On remarquera, en outre, que dans le cratère E 661 nous avons le prototype fort ancien du cratère à volutes et à mascarons qui, surtout développé par la fabrique apulienne du IVe siècle (Salle K), passe souvent à tort pour une création des ateliers de l'Italie méridionale. En réalité, il est ionien d'origine et a été transmis au continent par l'atelier de Nicosthènes (Salle F).

E 662. — Cratère en forme de dinos (le support sur lequel il est placé ne lui appartient pas ; c'est une pièce probablement corinthienne, fort restaurée et repeinte qui n'entre pas en ligne de compte). Ici se présente une des marques caractéristiques de la fabrication cyrénéenne, la zone de petites grenades surmontées de trois pistils dressés. Le style des figures est très spécial : à la fois lourd et un peu rond d'exécution (*plump* des Allemands), et pourtant fort étudié dans le détail, prodigue d'incisions pour exprimer le poil des animaux et des Centaures. Les attitudes sont

mouvementées et même contorsionnées, les accessoires pittoresques semés avec abondance dans le champ.

La zone principale comprend deux sujets mythologiques : 1° Hercule met en fuite les Centaures qui, attirés par l'odeur du vin chez le roi Pholeus, veulent prendre leur part du régal (remarquez les yeux ovales chez la plupart des Centaures, l'œil rond et largement incisé d'Hercule) ; 2° Troïlos, fils de Priam, escortant sa sœur Polyxène qui vient puiser de l'eau à la fontaine, tombe dans l'embuscade tendue par Achille. Une petite scène de cômos bachique à deux personnages réunit les deux sujets précédents (les yeux des hommes sont ovales). Sous la base même du vase se trouve une étoile en croix finement incisée.

E 663-673. — La coupe est la forme préférée de cet atelier. Par la forme et la légèreté elle rappelle la structure mycénienne (A 271-273). Les ouvriers attiques du VIe siècle ne trouveront pas mieux. Les exemplaires que nous possédons peuvent se répartir en deux catégories : une plus ancienne, avec le pied plus court, le récipient plus évasé et muni d'un rebord saillant à l'intérieur, enduite d'un engobe blanc plus épais (664, 667); l'autre de forme plus élancée, d'une terre plus polie et plus rosée (668, 669, 670). Pour le numérotage nous nous sommes guidé sur l'importance et le style des peintures. Nous commençons par la chasse au lièvre (663), sujet très ancien qui remonte aux débuts mêmes de l'art grec et qui nous mène jusqu'en Orient (ci-d. p. 389); puis le sphinx (664) avec un appendice ornemental placé sur la tête qui suggère des comparaisons avec Mycènes et qui nous montre une fois de plus que dans l'ionien il y a surtout du « post-mycénien » (cf. Perrot et Chipiez, VI, p. 833-834; Mayer, *Jahrbuch*, 1892, p. 189; Pernice, *Ath. Mitth.*, 1895, p. 119); le cavalier (665) couronné d'un

appendice analogue, suivi de l'oiseau volant (comme chez les Corinthiens) et précédé d'une petite figure ailée qu'on peut expliquer comme une Niké, mais qui pourrait aussi personnifier la rapidité de la course sous la forme d'un Boréade, d'un dieu du vent (comparez *Naukratis*, I, pl. 8); Hercule et le taureau de Crète (666), représentation la plus ancienne du mythe connu (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 232); une scène de banquet (667) à comparer avec le motif classique des Corinthiens; un très curieux sujet (668) où l'on a voulu voir Prométhée supplicié par l'aigle de Jupiter ou un devin interrogeant le vol des oiseaux, mais où je reconnaîtrai de préférence une des plus anciennes représentations de Zeus (Rayet-Collignon, p. 85; cf. la coupe de Cassel, *Jahrbuch Anzeiger*, 1898, p. 189); enfin deux peintures très soignées où l'on voit Cadmos tuant le dragon de Thèbes (669) près d'un édicule à fronton qui est un rare et précieux document sur l'architecture du VIe siècle (Benndorf, *Jahreshefte* de Vienne, II, p. 14), la Chasse du sanglier de Calydon (670) avec la signification si typique dans l'art ionien de l'animal coupé en deux par le cadre de la peinture (ci-d. p. 513); ajoutons deux fragments d'excellent style (guerriers asiatiques ou Amazones courant 671; scène de banquet 672), et un vase sans figures (673). L'absence des retouches blanches est un trait caractéristique dans toute cette série; elle est exceptionnelle dans la peinture ionienne où l'on prodigue d'ordinaire les tons blancs. Dans la plupart de ces exemplaires la grenade joue un rôle décoratif important. Elle faisait partie des légendes mythiques du pays; la nymphe Cyréné était une Hespéride et gardait avec ses compagnes l'arbre aux fruits mystérieux que vint conquérir Hercule. Sur la coupe trouvée à Naucratis la déesse tient un rameau chargé de ces mêmes fruits et sur un autre fragment (Studniczka, fig. 10 et 18) elle offre une grenade à un personnage

assis. Depuis longtemps elle faisait partie de l'ornementation orientale (Perrot et Chipiez, II, fig. 127 et 128; cf. la coquille gravée de travail assyrien ou phénicien du Musée Britannique, *Bull. corr. hell.*, 1896, pl. 32); elle est restée traditionnelle dans ces pays (Babelon, *la Gravure en pierres fines*, fig. 44). On remarquera aussi que le décor intérieur des coupes est ordinairement divisé en deux segments, dont le plus petit contient une palmette ou des animaux; c'est un trait de parenté avec une autre catégorie ionienne, les plats de Rhodes (A 304 et suiv.). D'une façon générale on peut dire que ces coupes cyrénéennes, par la perfection de la technique, l'admirable légèreté et le poli de l'argile, la minutie des incisions, l'éclat des couleurs, l'importance et le nombre des sujets mythologiques, représentent l'apogée de la fabrication ionienne. Ce sont les chefs-d'œuvre de l'école de peinture archaïque sur fond blanc.

D. *Coupes de style ionien.*

Ici nous voyons se dessiner la scission profonde qui va se faire dans le système traditionnel des Ioniens et dont à Cyrène même (E 673) certaines coupes offrent déjà l'exemple. La technique à fond blanc perd du terrain. Sous l'influence des progrès toujours croissants de la céramique continentale, on renonce peu à peu à enduire le vase d'un engobe clair, et l'on adopte le procédé préconisé par les Attiques depuis tant de siècles : il consistait à aviver la couleur naturelle de l'argile au moyen d'un enduit translucide qui bouchait tous les pores de la terre et permettait de peindre par-dessus. On y gagnait évidemment en solidité : la peinture ne risquait plus de partir avec l'engobe, dès que l'humidité l'avait pénétré et écaillé; à la cuisson, la cou-

leur noire s'incorporait d'une façon plus définitive à la poterie. Ces avantages pratiques ont sans doute assuré la victoire aux partisans de la peinture directe sur l'argile. Mais nous pouvons constater que le décor y perd en gaieté et en vivacité de tons. Le mal n'est pas grand, quand l'argile reste claire. Mais si l'on emploie, comme l'usage s'en répand, une terre rougeâtre, il arrive que les couleurs se détachent moins bien sur la surface plus foncée du vase. Les Attiques accentueront de plus en plus cette teinte fondamentale, en la tournant complètement au rouge sombre et au rouge orange (Salle F).

E 674-676. — Le premier spécimen, encore soumis à la technique de l'engobe blanc, provient d'une fabrique ionienne mal définie (cf. Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, pl. 8, n° 24). Les deux autres constituent une catégorie tout à fait rare (cf. Roulez, *Vas. de Leyde*, pl. 17, n° 1; Ross, *Arch. Ausfätze*, pl. 2). La guirlande de feuilles lancéolées, mêlée de points blancs, les palmettes en éventail incisées, les boutons de lotus, l'attitude hérissée du lion en attaque, la tête d'homme à l'œil long et ovale (ci-d. p. 509), décèlent la main d'un décorateur ionien. On remarquera avec quelle liberté, exempte de la régularité plus compassée des Grecs continentaux, on a traité les entrelacs qui relient les palmettes dans la coupe au lion; de petits boutons jetés çà et là terminent les pédoncules qui se détachent du calice central et rompent les lignes géométriques du dessin (cf. le style des palmettes et des entrelacs sur la frise du Trésor des Cnidiens, Salle des moulages de Delphes, au Louvre).

E. *Cratères de style ionien.*

E 677. — Autre exemple d'une catégorie peu connue. Par la forme et les rosaces dans le champ, il est apparenté aux Corinthiens; mais il en diffère par l'exécution un peu lourde et appuyée, les retouches blanches, les pointillés rouges et blancs sur les deux biches affrontées, le style des oiseaux au col replié. M. Couve a noté aussi (*Bull. corr. hell.*, 1897, p. 450, 458) la ressemblance avec les vases archaïques béotiens (Salle L) et je conclus comme lui (p. 459, note 3) à une profonde influence ionienne.

E 678, 679. — Deux cratères d'une époque un peu plus récente, plus rapprochés encore des produits continentaux, mais qui, par le style des animaux, par le pointillé blanc sur le col des lionnes, par la facture des cygnes au col replié, sont apparentés au précédent.

E 680-693. — Une classe distincte est formée par des cratères dont la date ne remonte probablement pas très haut, mais qui montrent, contrairement aux précédents, la persistance de la couverte blanche appliquée comme soutien des couleurs. Malgré l'aspect blanchâtre que présente le fond, ces vases sont d'une argile rougeâtre ou foncée, qu'on a revêtue d'un engobe blanc; sur ce blanc on a peint de larges bandes ou des ornements au moyen d'un noir peu brillant; enfin par-dessus le lustre noir lui-même, on a parfois tracé en retouches blanches quelques motifs, soit une rosace (691, restaurée et retouchée), soit des arêtes lancéolées (688, 689), soit aussi un animal, un oiseau (690). Tous ces cratères ont la même forme qui rappelle beaucoup celle des Corinthiens, mais on y remarquera la structure

particulière de l'anse qui se relie à l'embouchure par un large appendice courbé. Ce détail existe dans la série corinthienne (E 621, 622), mais il y est peu usité et j'y ai vu (p. 479) une variante introduite par des influences ioniennes. Je considère, en effet, ces cratères noirs comme présentant les caractères d'une fabrication ionienne, soit qu'ils aient été importés du dehors, soit qu'ils aient été fabriqués en Italie par des ouvriers ioniens. On a trouvé dans l'Italie méridionale, du côté de Bari, des poteries analogues, décorées de figures en peinture blanche sur noir (Mayer, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 229-232, fig. 15-17). M. Mayer y voit une fabrication locale qui ne serait pas antérieure à l'an 400 av. J.-C. Je crois cette date trop basse et je rappellerai tous les essais qui ont été faits par Nicosthènes et par son entourage (Salle F) pour acclimater en Grèce le système de la peinture blanche par-dessus le noir (voy. l'article de M. Six, *Gazette arch.*, 1888, p. 193, pl. 28, 29; voy. aussi certains vases d'Egine à décor blanc sur noir, Pallat, *Ath. Mitth.*, 1897, p. 277, 296, fig. 9, 21). Comme Nicosthènes est un Ionien (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 443), rien de plus naturel que d'attribuer à l'école gréco-asiatique l'idée d'une technique qui était un simple renversement du procédé ordinaire (figures blanches sur fond noir au lieu de figures noires sur engobe blanc); elle devait d'ailleurs échouer, le blanc ne réussissant pas à s'incorporer solidement au fond noir. En somme, les cratères du Louvre me paraissent former une catégorie très instructive pour l'étude de la peinture ionienne à décor blanc, à une époque qui serait voisine de la fin du VIe siècle. Le dernier exemplaire de la série (693) a été complètement enduit de noir qui a tourné au rouge; le fond rouge est donné aussi à quelques-uns des exemplaires trouvés près de Bari, et par-dessus sont placées des figures blanches (Mayer, *l. c.*).

F. *Hydries de style ionien.*

E 694. — Hydrie d'argile claire à quatre zones d'animaux. La parenté avec les produits corinthiens est évidente; mais le style des animaux, les bouquetins, l'ornement en feuilles juxtaposées autour de l'embouchure, la rapprochent davantage des séries ioniennes.

E 695. — Hydrie d'argile rougeâtre. Type très particulier que les larges retouches blanches, le lacet blanc ondulé, les fleurs de lotus dans le champ, la grande grecque de structure inusitée, permettent de placer dans la classe ionienne. Mais les coqs affrontés, les zigzags parallèles de la base se retrouvent sur les vases corinthiens et chalcidiens. C'est encore un document précieux de transition.

E 696-702. — Nous abordons un groupe plus homogène et plus nombreux, connu sous le nom « d'hydries de Cæré ». Pendant longtemps on a considéré ces vases comme des imitations du style corinthien faites en Italie (Dumont et Chaplain, p. 263-267). Les travaux de MM. Studniczka, Dümmler et Lœschcke ont surtout contribué à révéler l'intime parenté de ces peintures avec les produits de l'art ionien (*Ephém. Arch.*, 1886, p. 127; *Römische Mitth.*, 1888, p. 166-173; Lœschcke, *Aus der Unterwelt*, p. 10); après eux, j'ai cherché à préciser encore le caractère très particulier de cette série (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 253 et suiv.; ajoutez le bel exemplaire en couleurs, récemment publié par M. Hartwig, *Denkmäler Inst.*, II, pl. 28). Ce qui manque toujours, c'est de pouvoir dire où ces vases ont été fabriqués. L'exacte observation des costumes égyptiens (vase de Busiris à Vienne, Masner, *Vasen-*

samml., pl. 2, nº 217) prouve que les dessinateurs sont en relations assez directes avec la vallée du Nil. On est donc conduit à penser à une des villes ioniennes qui faisaient partie de la confédération établie à Naucratis. D'autre part, on a recueilli à Cymé des fragments de cratères qui, sans être identiques, appartiennent à la même école de peinture (Dümmler, *Röm. Mitth.*, 1888, pl. 6). Or, tout près de Cymé, se trouve une ville qui, par suite des circonstances politiques rappelées plus haut (p. 493) a joué un rôle actif dans les exportations ioniennes et a surtout été amenée à voisiner directement avec les Etrusques et toute la côte occidentale de l'Italie : c'est Phocée. On pourrait donc, jusqu'à nouvel ordre et sous réserve des découvertes ultérieures, accepter l'hypothèse émise par M. Dümmler (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 188; 1888, p. 179; cf. les critiques de M. E. Gardner, *Journ. of. hell. studies*, 1889, p. 131) d'une fabrique originaire de Phocée, en ajoutant qu'après les graves événements de 544, des céramistes de Phocée ont pu eux-mêmes émigrer en Italie et y continuer les traditions nationales de leur art. Ainsi s'expliquerait la prolongation de ce style qui mélange intimement les formules étrusques et ioniennes, qui résume en lui l'accord de l'Orient grec et de l'Italie, élaboré pendant tant de siècles, achevé au moment où Rome, sous les derniers rois, prend possession d'elle-même et s'éveille à la vie artistique.

E 696. — Chasse du sanglier de Calydon (*Monumenti Inst.*, VIII, pl. 17). Les hommes ont un type exotique qui rappelle l'Egyptien; leur tunique pendante bouffe entre les jambes comme une espèce de pagne. On n'a pas encore remarqué que, sous le pied de ce vase, le peintre a exécuté, en un trait rapide, une tête d'homme au profil allongé; on dirait une esquisse faite d'après un certain modèle pour en

fixer le type. Sur le col, un oiseau d'eau qui ressemble à un flamant. Contrairement à l'usage des Grecs continentaux, le céramiste a placé un autre sujet au revers, sous l'anse; il est resté attaché à la composition par zone circulaire, qui nous a paru être un trait de l'esthétique orientale (p. 448). L'aventure d'Europe, montée sur le taureau qui franchit la mer et qui va aborder dans l'île de Crète, est traitée dans un esprit tout ionien : un dauphin symbolise la mer; une petite butte de terre plantée de trois arbres, sur laquelle court un lièvre, figure la grande île de Minos; le singe dessiné sous l'anse droite est à noter comme détail africain (cf. la coupe d'Arcésilas et un petit vase corinthien du Musée Britannique; *Journ. hell. stud.*, XI, p. 179, pl. 2, fig. 6). On remarquera aussi les grandes guirlandes de feuillages qui courent autour de l'épaule et de la base de l'hydrie, et on en rapprochera l'ornementation, beaucoup plus belle encore, du vase de Busiris (*Monumenti Inst.*, VIII, pl. 16).

E 697-699. — Ces hydries appartiennent au même atelier, d'après la forme et la position des ornements qui est pareille sur les trois. J'ai signalé l'intérêt de la chasse au cerf (*Bull. corr. hell.*, 1892, p. 258-261) qui se retrouve très analogue sur un des sarcophages de Clazomène et sur un bas-relief hittite du Louvre; d'autre part, les deux taureaux ailés placés au revers prouvent clairement une influence venue de l'Assyrie. La chasse à la lionne rappelle le divertissement favori des monarques d'Asie et les massacres de fauves si souvent représentés sur les grands bas-reliefs assyriens; mais elle est traitée ici dans un sentiment de réalisme qui fait de ce tableau une œuvre proprement ionienne. Le revers avec deux aigles saisissant chacun un lièvre a un caractère nettement oriental, car ce motif est souvent répété sur des produits phéniciens ou assyriens (*Bull.

corr. hell., 1892, p. 260). Le revers du troisième vase, deux sphinx, reste aussi dans la tradition orientale. On remarquera, sur la face, la coiffure en crobyle de l'homme placé derrière son cheval ; elle est typique dans les scènes ioniennes.

E 700-702. — Elles appartiennent aussi à un même atelier ; la couverte jaunâtre s'est moins bien conservée dans E 672. Le combat des Lapithes et des Centaures porte au revers deux aigles saisissant un faon, motif oriental. Le vase d'Hercule amenant Cerbère à Eurysthée, qui se cache dans un pithos, est un des plus importants et des plus curieux de la série. C'est une des plus anciennes représentations du chien des enfers ; il a trois têtes, chacune d'une couleur différente, tandis que, dans l'art grec archaïque, on ne lui en donne le plus souvent que deux (cf. Salle F, amphore du style d'Andokidès à figures noires et rouges). La frayeur d'Eurysthée est rendue d'une façon humoristique. Le même esprit se trouve dans la scène où le malicieux petit Hermès, après avoir dérobé les bœufs de son frère Apollon et les avoir cachés dans un antre recouvert de broussailles, se recouche dans son berceau et fait semblant de dormir, pendant que l'entourage discute avec animation quel peut être le voleur. Jamais on ne trouverait dans les peintures archaïques des Grecs continentaux ce goût pour les anecdotes piquantes, ce souci de la mise en scène amusante. Au revers du vase d'Eurysthée sont encore deux aigles fondant sur un lièvre ; au revers du vase d'Hermès, un jeune homme fuit à toutes jambes, poursuivi par une femme ailée, pourvue de quatre grandes ailes comme les divinités assyriennes (cf. pour les bronzes trouvés en Etrurie, Martha, *l'Art étrusque*, fig. 213), probablement Eos et Céphale. Dans E 700, la petite guirlande de feuilles lancéolées placée sur le rebord de l'embouchure marque

la parenté avec les coupes cyrénéennes, et avec d'autres vases ioniens dont il sera question plus loin. La technique est celle dont nous avons étudié plus haut (p. 499 et s.) les principes généraux. On notera la couleur blanche donnée assez souvent aux chairs des hommes, contrairement aux usages des Grecs continentaux (ci-d. p. 507; cf. Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 49); on remarquera aussi la stature courte, la tête grosse, les yeux ovales, l'exécution un peu lourde qui est commune à toutes ces peintures. Ajoutons qu'on se rend très bien compte ici de l'habitude qu'avaient les peintres ioniens de dessiner la silhouette entière de leur modèle par un trait incisé, au lieu de réserver ces incisions pour les détails intérieurs seulement.

G. *Amphores de style ionien.*

E 703. — Le Louvre ne possède qu'un exemplaire de la classe que M. Dümmler, d'après certaines représentations de la vie scythique, avait cru pouvoir qualifier de « pontique » (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 188); cette dénomination n'a pas été acceptée, car rien ne nous garantit l'existence d'une fabrique de vases peints grecs dans la contrée du Pont, et l'auteur a lui-même modifié plus tard son opinion (*id.*, 1888, p. 173, 179). Tout porte à croire que ces amphores se relient à la fabrication des hydries de Cæré et proviennent d'ateliers de la même région, soit qu'on en place le centre en Ionie, soit qu'on imagine des succursales établies en Italie. C'est le même style lourd, le même emploi du blanc, la même façon de dessiner les Silènes et les Centaures, souvent les mêmes ornements et les mêmes sujets. A côté des amphores prend place dans cette série un assez grand nombre d'œnochoés (voy. la liste de Dümmler,

1887, p. 170); on trouvera quelques beaux exemplaires de l'une et l'autre forme au Cabinet des Médailles de Paris. Parmi les sujets notables je signalerai le combat d'Hercule et des Centaures, Thésée et le Minotaure, le jugement de Pâris, Apollon en char tuant les Niobides, des cômos bachiques, des cavaliers (voy. la liste de Dümmler; cf. Dumont et Chaplain, I, p. 269-275; Gsell, *Vulci*, p. 511; il faut ajouter de beaux spécimens inédits du Musée de Corneto). Des souvenirs assyriens comme le taureau à face humaine (Dümmler, 1887, pl. 8, n° 1), que les Grecs ont pris pour représenter le fleuve Achéloüs, les costumes scythiques (*id.*, pl. 9), la panthère à double corps et à tête unique, les divinités à quatre ailes (de Luynes, *Vases peints*, pl. 7; Disney, *Mus. Disn.*, pl. 101), précisent l'origine orientale de ce décor. On remarquera aussi la ressemblance des costumes portés par les personnages, en particulier par les femmes, avec ceux des Etrusques : le bonnet conique, les chaussures recourbées sont les mêmes que dans les fresques funéraires de l'Italie (de Luynes, pl. 6 et 7). Cette identité a été expliquée autrement que par l'installation de fabriques ioniennes en Etrurie : elle peut être considérée comme une preuve des relations intimes qui unissaient les Ioniens et les Etrusques; ce sont en réalité les costumes grecs de l'Ionie que les Etrusques, soit par tradition venue de leur origine lydienne, soit par suite de trafics et d'échanges, avaient adoptés pour eux-mêmes (voy. ci-d. p. 302, 507).

L'amphore du Louvre (Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 185) représente d'une part Achille sortant de son embuscade avec un compagnon pour saisir Polyxène venue à la fontaine, d'autre part le héros seul rattrapant à la course le jeune Troïlos à cheval et lui tranchant la tête; ce sont les deux phases d'un même épisode (cf. E 662). Notez les détails pittoresques, l'arbrisseau, la fontaine, la vasque. Le cômos bachique de Ménades et

de Silènes, placé en-dessous, a un caractère et un style bien différents de ceux des Corinthiens (cf. E 618, 620, 624); remarquez la lourdeur des proportions et des membres, les tuniques bordées de points blancs, les yeux ovales. La file d'oiseaux est un souvenir de la période géométrique, transformée par le style ionien (cf. *Jahrbuch Anzeiger*, 1886, p. 135, 141, n°s 2940, 2943; *Denkmäler Inst.*, I, pl. 46, n° 1).

E 704 est un type d'amphore qui se rapproche du précédent, mais avec des traits particuliers qui lui donnent en même temps une parenté avec les vases attico-corinthiens dont il sera question plus loin. Je ne connais pas d'autre spécimen de cet art mixte (cf. pour le style des personnages l'amphore du jugement de Pâris, Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 170). Le sujet n'est pas clairement déterminé (peut-être le départ d'Hector accompagné de Priam et des princes troyens, de l'autre côté le combat des Grecs et des Troyens?). L'ornement du col, la grande palmette sous l'anse, les bâtonnets obliques de la zone inférieure, les animaux en attaque, le lièvre courant sous le lion, le chien sous le cerf, les oiseaux placés entre les jambes des guerriers, tous ces détails peu ordinaires donnent à cette amphore un aspect tout particulier et original où l'on sent l'art ionien; mais par la structure, l'argile, le lustre, les godrons, elle est semblable aux produits attico-corinthiens. De plus en plus les fabriques se pénètrent et tendent à se confondre.

E 705. — Encore un spécimen isolé, très instructif pour les relations à établir entre les ateliers ioniens et les attiques, car il révèle l'origine de cette amphore particulière à anses plates, que les fabricants de bucchero d'une part (ci-d. p. 319) et que le peintre Nicosthènes de l'autre (Salle F) ont popularisée. J'en ai fait

une étude spéciale (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 433) et j'ai montré les étapes suivies par la formation de ce type. Celui-ci est un des plus élégants qui aient été réalisés. La scène principale paraît représenter, en présence de juges et d'assistants, une lutte dont un trépied est le prix ; de l'autre côté, une danse bachique de deux Silènes et d'un personnage drapé devant des spectateurs. Parmi les animaux on remarquera les coqs bataillant qui reproduisent le motif d'une frise de Xanthos (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 121). La guirlande à feuilles lancéolées est répétée quatre fois comme une sorte d'estampille ionienne.

E 706. — Petite amphore à peinture noire faiblement retouchée de blanc et de rouge ; argile semblable à la précédente. La tête d'homme placée sur le col est encadrée de filets ondulés que nous connaissons comme motif ionien (cf. D 38, 39).

E 707-708. — Amphores de style négligé, avec des points simulant les inscriptions. Nous touchons à la catégorie des vases influencés par le système des Grecs continentaux. Ces deux poteries sortent bien du même atelier, car le fabricant a placé sur le fond la même lettre Φ peinte au trait rouge. Le sujet d'Hercule tuant l'hydre de Lerne avec l'assistance de Iolaos, la scène de banquet sont traités avec une sorte de barbarie décadente. L'œil prophylactique sur le col du vase est un trait ionien qui passera chez les Attiques.

H. *Petits vases de style ionien.*

E 709-716. — Série de pithoi minuscules, décorés de zones d'animaux unies à des guirlandes de

feuillages, de grenades, de feuilles lancéolées et autres motifs ioniens. La forme du vase est essentiellement ionienne et même mycénienne (cf. A 87; *Ath. Mitth.*, 1887, p. 230, fig. 10); mais elle est réduite ici à des proportions tout à fait exiguës. On en a trouvé un assez grand nombre à Samos (Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 145, fig. 69). L'origine en peut être égyptienne (*id.*, fig. 68).

E 717-718. — Lécythes à décor ionien (guirlande, grenades) et à zone d'animaux (sphinx, oiseaux).

I. *Vases de style ionien, influencés par la céramique de la Grèce continentale.*

Je réunis ici les peintures où l'on voit la technique ionienne s'orienter d'une façon nouvelle. On y constate les résultats produits par une influence étrangère et, pour employer la comparaison si souvent citée de M. Heuzey, un « choc en retour » de l'école continentale sur l'école ionienne. Les principes mis en pratique par les ateliers corinthiens, chalcidiens, béotiens, attiques triomphent définitivement.

E 719-731. — Une mode nouvelle s'introduit dans la décoration des amphores : le sujet est placé dans un cadre réservé sur la panse ; la métope, mise en honneur par les Attiques dès l'époque du Dipylon, s'impose comme un moyen commode d'isoler les figures et de les mettre en lumière. La zone circulaire est ionienne, la métope est dorienne (cf. St. Jones, *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 31). En même temps les personnages grandissent de taille ou sont moins nombreux, ce qui est encore un moyen de leur donner plus de valeur.

En tête, j'ai placé quelques exemplaires où l'ornement

ionien, la fleur de lotus, apparaît seul dans le cadre (719). Sur un autre (721), que sa guirlande de lierre associe aux hydries de Cæré, chaque tableau réservé contient un groupe de deux lions à la crinière hérissée, encadrés entre des filets ondulés dont la disposition rappelle l'ornement typique des Ioniens (cf. D 38, 39). Le tableau en métope et la figure isolée sont représentés par les types suivants, parmi lesquels il faut mettre hors de pair l'amphore 723 (Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 9 ; cf. *Journ. hell. stud.*, 1894, p. 117) : d'un côté, un homme à tête et à griffes de lion, le torse recouvert d'une cuirasse blanche; de l'autre, une Sirène à tête de femme et à bras humains nous offrent de curieuses et typiques créations de l'art ionien. Il en faut rapprocher l'homme à tête de lièvre de la série rhodienne (A 330). M. Milchhœfer (*Anf. der Kunst*, p. 77) a mis l'homme à tête de lion en rapport avec le génie monstrueux Phobos qui ornait le bouclier d'Agamemnon (*Iliad.*, XI, 37; Pausanias, V, 19, 4); cette représentation est très rare, mais non unique (cf. *Not. Scavi*, 1893, p. 471). La Sirène à bras humains se retrouve dans la sculpture ionienne, par exemple à Xanthos (Collignon, *Sculpt.*, I, fig. 131, 132; cf. Tischbein, *Cab. Hamilton*, III, pl. 59; Masner, *Wien*, fig. 20; on voit même sur une poterie ionienne un cheval figuré avec des mains humaines, Masner, *Arch. epigrap. Mitth.*, XV, 1892, p. 128). Les incisions dessinent la silhouette entière des personnages, comme dans les hydries de Cæré; les retouches blanches prédominent.

E 725 et 726 appartiennent au même atelier : forme du vase, sirène ou sphinx retournant la tête, fleurs de lotus ou longs pédoncules dans le champ, ornement ionien sur le col (cf. *Tanis*, II, pl. 31, et au Louvre, D 38, 39), tout décèle la même main. Malgré de petites différences dans le décor j'attribuerai aussi à un seul atelier les cinq amphores 727-731 ; la structure des poteries, l'argile,

le ton du noir et des retouches, le style des figures très allongées et comme étirées, sont des traits de parenté étroite. M. Schumacher a publié une amphore de ce groupe, trouvée à la Tolfa, près de Civita Vecchia, et il y voit les produits d'une fabrique ionienne établie dans l'Italie méridionale, datant du début du VIe siècle (*Jahrbuch*, 1889, p. 222, pl. 5, n° 2). La coiffure conique des génies pourvus de quatre grandes ailes (731), les grands sphinx ou les griffons affrontés (727-729), le chien courant sous le cheval du cavalier tenant une rêne en forme de chaînette (730), les yeux ovales, les incisions enveloppant toute la silhouette sont des détails sûrement ioniens.

E 732-733. — Les documents précédents permettent de comprendre comment la fabrication ionienne finit par se fondre avec celle des Grecs du continent. Nous aboutissons à des produits qui ne se distinguent presque plus des amphores attiques du type classique à figures noires que nous aurons à étudier plus loin (Salle F). Ici la distinction devient de plus en plus délicate entre les vases d'Ionie et ceux de Grèce. Nous ne pouvons apporter aucune rigueur dogmatique dans la façon de les séparer, car il est possible qu'ils aient été fabriqués côte à côte. En effet, si l'on se reporte au récit des événements historiques dont l'Ionie a été le théâtre au VIe siècle (p. 494), on comprendra que l'hypothèse d'une émigration de céramistes ioniens en Grèce a pour elle beaucoup de vraisemblance. Par conséquent, tout en considérant comme ioniennes les deux amphores du Louvre, l'une à cause du dialecte des inscriptions, l'autre à cause du décor et du style, nous ne nous ferions aucun scrupule d'admettre qu'elles aient pu être exécutées en Attique, sous l'influence des ouvriers du pays et avec les mêmes matériaux qu'eux, mais par des mains ioniennes. J'adopterais la même solution

pour les coupes de Siana, pour la coupe de Phineus et autres représentants du style ionien développé (ci-d. p. 512).

L'amphore de la Gigantomachie (732), où tous les dieux et les géants sont désignés par des inscriptions en pur dialecte ionien, où l'on remarque des yeux de structure ovale, a été étudiée et publiée souvent (*Monumenti Inst.*, VI-VII, pl. 78; Dumont et Chaplain, I, p. 285-286; Mayer, *Die Giganten*, p. 285; Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften*, p. 59). Elle a pris plus d'intérêt encore depuis la découverte à Delphes du Trésor des Cnidiens; une partie de la frise reproduit le combat des dieux et des géants sous une forme et dans un style analogues. La parenté des vases et de la grande sculpture est prouvée ainsi une fois de plus, en même temps que se confirme le caractère ionien de ces deux monuments. Sur l'amphore 733 (Hercule introduit par Minerve dans l'Olympe; Hercule combattant les Amazones), on remarquera la forme des casques des combattants, le style particulier des lotus, la guirlande de feuillages à la base, les petits animaux du col, qui lui donnent un caractère mixte qu'on peut appeler « attico-ionien ».

E 734-735. — On pourrait également attribuer à des Attiques ces deux hydries. Mais nous y reconnaissons au moins de fortes influences ioniennes. C'est d'une part le groupe connu des fauves dévorant un taureau, avec une façon de souligner en blanc le ventre des animaux, dont les Attiques ne sont pas coutumiers. C'est d'autre part une représentation de bateau chargé d'hommes, avec une proue en tête de sanglier qui rappelle des peintures ioniennes (cf. D 150); on notera la façon pittoresque de figurer les flots de la mer, et la scène de combat où l'œil mourant du blessé est figuré par un trait ovale.

E 736-739. — J'ai étudié ailleurs les principaux spécimens de cette série composée de cratères sans pied et sans anses, de la forme dite *dinos* (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 423). J'en ai montré les détails ioniens : les guirlandes de lierre autour des embouchures, le type des Silènes dansant, les traits blancs ondulés qui expriment les plis des vêtements féminins (736), les attitudes contorsionnées et les poitrines velues des danseurs bachiques (737), les formes des casques et les yeux ovales des guerriers, les rubans ondulés (cf. Couve, *Bull. corr. hell.*, 1897, p. 472), les entrelacs, enfin l'admirable travail d'incisions du dinos 739, qui représente l'apogée de la fabrication ionienne, quand elle profite à son tour des progrès réalisés par ses concurrents de la Grèce continentale.

E 740-742. — Ces trois coupes réunissent des éléments très divers. L'une rappelle le décor corinthien, à cause de ses petits cavaliers et de ses buveurs bachiques, de ses rosaces semées dans le champ; mais l'argile est plus jaune et plus foncée que celle de Corinthe, la grande palme plantée entre les cavaliers (cf. *Tanis*, II, pl. 31, n° 9), le cratère posé sur son pied, les incisions des yeux apparaissent comme des détails plutôt ioniens. La seconde, avec sa frise de danseurs, conviendrait aux Cyrénéens à cause du semis de grenades bordant l'embouchure, mais l'argile rouge la différencie de cette série et la rapproche des Chalcidiens. La troisième, par ses ornements, par sa zone de danseurs, est apparentée à la précédente; les grosses rosaces semées autour de l'embouchure feraient penser à une origine chalcidienne ou attique (cf. E 816-818 et l'amphore de Nessos, *Denkmaler Inst.*, I, pl. 57), mais les lotus à deux pétales n'offrent pas la forme caractéristique de la série attique (ci-d. p. 564). La forme de ces coupes paraît être d'origine

ionienne (cf. E 674). On en trouve des spécimens à Samos (Bœhlau, *Ion. Nekr.*, pl. 8, nos 21, 24), à Carthage (P. Delattre, *Tombes puniq.*, 1890, p. 21), et en Sicile à une époque où les arrivages attiques ne sont pas encore usuels (Orsi, *Röm. Mitth.*, 1898, p. 361); elle existe aussi à Corinthe (Wilisch, pl. II, n° 19), et elle prépare la fabrication attique des coupes à petit décor du temps de Tléson et d'Hermogénès (Salle F).

J. *Vases fabriqués en Italie, d'après des modèles d'Ionie et de Grèce.*

Nous n'avons pas cherché jusqu'à présent à préciser quels étaient les vases fabriqués en Italie à l'imitation des modèles étrangers. Dans les séries précédentes, il est possible que certains exemplaires aient été exécutés en Italie plutôt que dans une métropole d'Asie Mineure; mais les traits typiques nous y ont paru suffisamment marqués pour les attribuer, en tout cas, à des mains ioniennes. Les nombreuses colonies établies en Sicile et dans la grande Grèce expliqueraient sans difficulté la présence de céramistes ioniens installés dans ces contrées. Ici nous ouvrons un chapitre à part pour les peintures que, d'après certains détails extérieurs, nous présumons avoir été faites en Italie par des ouvriers indigènes, s'inspirant des types importés ou fabriqués à côté d'eux par les colons grecs. Les modèles ioniens d'une part, les modèles corinthiens d'autre part, sont ceux qui ont le plus directement influencé cette céramique locale.

E 743-752.— Une série de grandes amphores, encore trop peu connues et publiées, bien qu'il y en ait des exemplaires épars dans plusieurs Musées (le Havre en

possède un très beau spécimen que m'a signalé obligeamment M. A. Naef), nous montre de la façon la plus claire la combinaison des influences corinthiennes et ioniennes s'exerçant sur des produits étrusques. Le décor à imbrications incisées, la composition en zones d'animaux superposées ont été surtout propagés par l'école corinthienne (ci-d. p. 432). Certains types d'animaux comme le fauve à langue tirée ou dévorant un membre, le cheval seul sans cavalier, le cerf paissant, appartiennent au contraire au répertoire des Ioniens. Ces deux groupes d'éléments sont combinés de façon à produire des peintures d'un caractère mixte, dont on pourrait hésiter à préciser l'origine, si par bonheur on ne disposait d'un renseignement épigraphique. Un exemplaire du Musée de Wurzbourg porte une inscription peinte en dialecte étrusque (Zahn, *Ath. Mitth.*, 1898, p. 65). Je crois que bon nombre des vases publiés par M. Bœhlau, comme de « style milésien tardif » (*Ion. Nekr.*, p. 89-103), appartiennent à la même fabrique. Ceux que possède le Louvre proviennent de Cæré et tout porte à croire que c'est là, dans ce centre si impérieusement dominé par les influences grecques (ci-d. p. 356), que s'est formé ce curieux style hybride où se mêlent trois grands courants artistiques, le corinthien, l'ionien, l'étrusque. La forme des bateaux (751, 752) est à remarquer et à comparer soit avec ceux qu'on voit sur les grands cratères étrusco-ioniens de la Salle D (152, 153), soit avec celui qui est figuré sur la situle d'ivoire de Chiusi (Bœhlau, fig. 64; cf. Perrot et Chipiez, III, fig. 530; *Bull. corr. hell.*, 1891, p. 294, pl. 15; *Not. Scavi*, 1895, p. 139). On notera aussi sous l'anse d'une de ces amphores une grande tête de félin, peinte de face (746), qui rappelle la décoration du même genre, exécutée en ronde bosse sur une poterie primitive de l'Italie Méridionale (*Vases du Louvre*, pl. 29, D 20; cf. l'hydrie polychrome de Polledrara,

Journ. hell. stud., 1894, pl. 6). Il faut dire que, comme les grands pithoi de Cæré (ci-d. p. 398), plusieurs de ces importantes amphores (743, 751, 752) ont été repeintes d'une façon fâcheuse, sous prétexte d'en accentuer le dessin un peu effacé (cf. les vases 745, 746 qui n'ont pas été retouchés).

E 753. — Le même style hybride, de caractère un peu plus récent, a présidé à la composition de cette amphore à zones. Les imbrications ont disparu ; les animaux ont gardé un caractère ionien bien marqué ; les grandes postes sont un souvenir des spirales mycéniennes ; l'anse plate, les palmettes nous reportent du côté de la Grèce asiatique. La couverte jaune paraît au contraire l'imitation d'un procédé corinthien (cf. E 639 et suiv.).

E 754-781. — Cette catégorie montre le prolongement de la fabrication des vases à figures noires sous l'influence des souvenirs ioniens, mais dominé en même temps par la prépondérance de plus en plus croissante des modèles attiques (cf. Patroni, *Ceramica antica*, p. 30-31, fig. 25-27). Le style de ces peintures dénote une époque relativement basse, qui s'étend même jusqu'au règne des peintures à figures rouges du ve siècle. Par routine et par tradition, des ateliers locaux ont continué à peindre en figures noires, alors que le système à figures rouges était devenu depuis longtemps classique. Le même phénomène se constate en Grèce même (voy. Salle L, vases du Kabirion de Thèbes). Je serais porté à croire que la peinture à figures noires, très raréfiée, n'a jamais cessé complètement pendant le ve siècle et qu'ainsi se relient à la fabrication du vi^e^ siècle les quelques vases apuliens à figures noires que nous connaissons (Salle K). Ici les formes et les ornements des vases sont devenus atti-

ques, mais par bien des détails les figures sont restées ioniennes : yeux prophylactiques (769; cf. *Naukratis*, II, p. 64, 65, pl. 7, n° 1), fleurs de lotus (768), guirlandes de feuilles lancéolées (755), larges retouches blanches (756), costumes ioniens (755, 756), génies à ailes attachées à la ceinture (766, 776), etc. Ces vases de décadence italo-ionienne ont été jusqu'à présent peu étudiés (Studniczka, *Jahrbuch*, 1890, p. 143 avec les exemples cités; cf. Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 127, 194; Dubois-Maisonneuve, *Introduct.*, pl. 34; des Vergers, *l'Etrurie*, pl. 15; Inghirani, *Mus. Chiusino*, pl. 62, 72, 168; *Mon. Etruschi*, V, pl. 4, n. 6; Gsell, *Vulci*, pl. 18, 19; Disney, *Mus. Disneianum*, pl. 109; Furtwaengler, *Jahrbuch Anzeiger*, 1893, p. 87). Les spécimens en sont pourtant très nombreux (par exemple au musée de Munich) et mériteraient de faire l'objet d'une monographie spéciale.

E 782-792. — Je place en dernier lieu un ensemble de poteries dont je ne connais pas la provenance exacte, mais qui offrent des accointances étroites avec la céramique primitive de l'Apulie (D 31; cf. Mayer, *Rœm. Mitth.*, 1897, p. 210, fig. 6 et pl. 10). C'est surtout le souvenir des modèles ioniens qui domine, dans la forme des cratères, les guirlandes de lierre, les feuilles lancéolées, les grenades, etc. On rapprochera de cette céramique les poteries trouvées à Alexandrie (Salle M) qui portent des inscriptions peintes dont le date ne remonte pas au delà de l'époque hellénistique. Ce sont donc des prolongations à travers les âges du système décoratif des Ioniens.

III. — Vases de style chalcidien.

Cette catégorie est encore insuffisamment étudiée et nous ne pouvons donner au lecteur qu'un aperçu sommaire des problèmes qu'elle soulève (cf. Klein, *Euphronios*, p. 64-73; Lœschcke, *Bonner Studien*, p. 257; *Ath. Mitth.*, 1894, p. 516; Dumont et Chaplain, I, p. 276, et l'étude de M. Cecil Smith sur les coupes de Siana, *Journ. hell. stud.*, 1884, p. 220, pl. 40-43, que pour notre part nous avons rangées avec les attico-ioniens; voy. aussi P. Milliet, *Etudes sur les premières periodes*, p. 127; De Ridder, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 418-421; *Bronzes de l'Acropole*, p. xv). M. Lœschcke prépare en ce moment un recueil qui comprendra l'ensemble des peintures de ce style, actuellement éparses dans beaucoup de musées et pour la plupart inédites. Quand cet ouvrage aura paru, on pourra analyser en détail les particularités du style chalcidien. Pour le moment nous devons rappeler qu'on ne connaît de sûrement chalcidien qu'une douzaine de vases, apparentés aux attiques de la plus belle période des figures noires et datant du milieu ou de la seconde moitié du VIe siècle. Ils ont été énumérés et décrits par M. Dumont (*l. c.*); on y compte surtout des amphores, qui paraissent être, comme en Attique, la forme de prédilection. Le Louvre n'en possède malheureusement aucun exemple; on en verra quelques beaux spécimens au Cabinet des Médailles. Toutes ces poteries portent des inscriptions en alphabet chalcidien (Kretschmer, *Griech. Vaseninschriften*, p. 62-72) et la plupart sont caractérisées par la présence d'un ornement typique, des zigzags obliques placés en zone près de la base; on y remarque, en outre, que l'épaule est presque toujours décorée

d'un sujet, que les lotus et boutons sont dessinés d'une façon particulière, que la structure de la panse est plus large et plus ronde qu'ailleurs, que dans des tableaux d'un style avancé les peintres ont conservé le goût des rosaces semées dans le champ, que les incisions silhouettent souvent la figure entière, etc. (voy. les photographies de l'album Milliet-Giraudon, *Vases du Cabinet des Médailles*, pl. 19-26). En somme, c'est une fabrication très étroitement unie à celle des Attiques et, faute d'inscriptions, il est souvent difficile de distinguer les produits respectifs de l'une et de l'autre.

C'est par analogie avec les types de l'art chalcidien développé, c'est en y retrouvant quelques-uns des caracteres de la série à inscriptions, que nous rangeons ici sous le titre de « style chalcidien » un groupe de vases sans doute un peu plus anciens, datant de la première moitié du VIe siècle, offrant le même développement parallèle avec les vases attiques archaïques. Nous ignorons si quelqu'un des vases encore inédits de cette série porte des inscriptions : dans ce cas la provenance chalcidienne serait confirmée d'une façon définitive. Mais jusqu'à présent ce groupe archaïque participe du goût des Ioniens (ci-d. p. 514) pour les poteries sans inscriptions. Par là il se sépare des Corinthiens et des Attiques.

Nous ne pouvons pas nous étonner de voir Chalcis prendre place parmi les villes qui exportaient au loin leurs poteries avec leurs denrées : le contraire eût été surprenant. En effet, au VIIe et au VIe siècle, Chalcis est avec Corinthe la cité la plus importante de la Grèce continentale par l'étendue de ses relations extérieures, par sa marine, par son expansion coloniale. Elle a une sorte de monopole de l'industrie métallurgique : grâce aux richesses minières de l'Eubée, elle détient la matière première de la fabrication des armes; on l'appelle

« la cité de l'airain » (voy. Curtius, *Hist. grecque*, trad. fr., I, p. 103 et suiv.; E. Meyer, *Gesch. Alterth.*, p. 470; cf. Lœschcke, *Dorpater Programm*, 1879; Milchœfer, *Anfänge der Kunst*, p. 209 et suiv.; De Ridder, *Bull. corr. hell.*, 1896, p. 419-422). Dès le VIII[e] siècle, Chalcis a étendu son empire minier dans les régions voisines du bassin méditerranéen; elle a pris pied dans la presqu'île du nord, confinant à la Thrace, qui contient les plus riches filons de cuivre; peu à peu elle y a fondé une quantité de petites villes qui sont comme des comptoirs et des succursales de son commerce; on en comptait jusqu'à trente-deux qui firent donner au territoire entier le nom de Chalcidique. La plus ancienne colonie grecque en Italie est, nous l'avons vu (p. 360), due à des Chalcidiens. Ce qui amène ces hardis navigateurs, peut-être dès le X[e] siècle, à s'installer à Cumes (Kymé, nom d'une des plus anciennes villes de l'Eubée), en plein pays barbare, ce sont les ressources minières de la Campanie et la perspective de profits assurés. Aussi les Chalcidiens voient sans plaisir des concurrents grecs venus d'Ionie, de Rhodes, de Grèce, se lancer sur leurs traces à la conquête de la Sicile et de l'Italie (ci-d. p. 361); ils tâchent au moins de se réserver le domaine qui leur convient, dans le voisinage des montagnes et des côtes à filons métalliques, à Naxos sur les pentes de l'Etna (vers 736), puis à Catane, à Léontini. En même temps, par le golfe de Corinthe, ils recherchent l'accès du groupe d'îles que nous appelons encore aujourd'hui « les îles Ioniennes », Zacynthe, Leucade, Ithaque et la grande Corcyre qui plus tard devint elle-même un Etat puissant (Curtius, I, p. 537). De ce côté ils prennent encore l'Italie à revers, par la côte de l'Adriatique; ils s'assurent aussi de bons postes de refuge et des stations sur la côte d'Etolie et sur celle du Péloponnèse (Chalcis d'Etolie, Chalcis d'Elide). Le nom et le culte de la nymphe Aréthuse,

divinité locale des Chalcidiens, se répand dans toutes ces régions. Tous ces renseignements historiques nous montrent dans Chalcis une cité de premier ordre, mise sur le même rang que Corinthe pour la richesse et pour la puissance commerciale, pendant la période qui précède l'hégémonie d'Athènes.

E 793-802. — L'amphore est la forme préférée de cette fabrique. Elle a beaucoup d'analogie d'une part avec les amphores ioniennes, d'autre part avec les attico-corinthiennes. Mais certains détails lui sont plus spéciaux : l'anse non régulièrement ronde ni plate, le col souvent tout entier noir avec un lacis rouge, la persistance de la rosace dans le champ, surtout la zone de figures placée sur l'épaule. L'argile est le plus souvent rougeâtre, mêlée d'oxyde de fer comme celle des Attiques. Nous n'avons pas à insister sur les sujets qui rappellent ceux des Corinthiens, animaux passant, fauves dévorant une gazelle, file de cavaliers, guerriers (toute la panse du n° 798 est refaite et moderne). Les sujets mythologiques sont plus rares. Quelques-uns ne sont qu'un extrait de vastes compositions, et parfois la simplification à outrance adoptée par le peintre rend le sujet presque incompréhensible : telle est la curieuse représentation d'Achille posant sur l'autel d'Apollon la tête coupée du jeune Troïlos (799); je crois que M. Holwerda a eu tort (*Jahrbuch*, 1890, p. 247) de placer ce vase parmi les attiques. La zone circulaire domine, à la façon corinthienne et ionienne, dans cette catégorie. Un seul exemplaire (802) atteste l'influence grandissante du décor en métopes ; les sujets y sont aussi plus développés et plus historiques : chasse du sanglier de Calydon, armement des guerriers troyens.

E 803-805. — Quelques belles hydries complètent la série et présentent également un décor plus savant :

le départ du jeune cavalier en présence de sa famille rappelle les scènes des grands cratères corinthiens (804); l'enlèvement de Déjanire par le Centaure Nessos et la punition du ravisseur par Hercule comptent parmi les plus anciennes représentations de ce mythe (803) que les peintres attiques ont souvent traité. Un fragment (805) nous donne la représentation unique des *alytes*, surveillants armés de fouets qui assistaient aux concours olympiques et châtiaient toute infraction aux règles de la lutte (cf. Saglio, *Dict. des antiq.*, s. v. *Hellanodikai*, p. 63 et fig. 3094).

E 806-813. — J'ai placé à la suite un certain nombre de vases, amphores et œnochoés, qui, par la nature des ornements (grands lotus très développés et polychromés, grecque couchée, spirales, tête humaine entre zigzags verticaux), ont un caractère ionien bien marqué, mais que la structure du vase, la couleur de l'argile rapprochent surtout des Chalcidiens et des Attiques (cf. Disney, *Museum Disneianum*, pl. 99, 100). Je les mets sous cette étiquette provisoire comme transition entre les deux grandes fabriques. Hercule combattant le lion de Némée (812), Achille s'armant et Thésée combattant le Minotaure (813) sont des sujets qui seront populaires surtout dans les ateliers attiques. Au contraire les amphores ornées de coqs, de sphinx ou de lions affrontés (808-810) ont un caractère plus spécialement chalcidien, de même que les petites œnochoés à semis de grosses rosaces (806, 807). La structure particulière de la grecque sur l'amphore 811 est connue par de beaux vases attiques (*Arch. Zeit.*, 1882, pl. 9; *Ephem. arch.*, 1897, pl. 5), mais elle pourrait néanmoins être d'origine ionienne.

IV. — Vases attiques de style ionien et corinthien.

Nous faisons une part dans cette salle aux vases attiques pour montrer de quelle profonde empreinte les a marqués l'art ionien vers la fin du VII[e] siècle et pendant la première moitié du VI[e]. La peinture attique ne prendra vraiment possession d'elle-même que sous Pisistrate; l'essor définitif de l'art industriel coïncidera avec l'élan donné alors à toutes les forces vives de la cité et, non contente de secouer le joug des autres fabriques, la céramique athénienne finira par les absorber et les annuler toutes. Le volume suivant exposera cette évolution. Ici, nous n'avons à étudier que les peintures influencées par les ateliers du dehors. Ce n'est pas à dire qu'on n'y trouve déjà plusieurs des qualités de l'esprit attique et les promesses fécondes d'un art plein d'originalité. Mais on y constate surtout combien d'éléments dans l'ensemble, dans les formes, les ornements, les animaux, dans le système de composition, ont été empruntés aux fabriques étrangères.

Le rôle, en somme secondaire, que joue la céramique attique à cette époque résulte d'un fait mis en lumière par notre classement géographique. C'est la première fois que nous rencontrons en Italie des vases de cette provenance. Ils sont déjà d'un style développé et perfectionné. On voit que le commerce athénien a été long à se mettre en branle et que s'il fait enfin parvenir jusqu'au port lointain de Cæré les denrées, huile ou vin, contenues dans ses amphores peintes, il arrive après tous les autres. On se convaincra, en effet, en lisant une *Histoire grecque*, celle de Curtius (II, p. 545) ou celle de M. Ed. Meyer (II, p. 636), que les Athéniens tournent

les yeux fort tard, et surtout au ve siècle, du côté de l'Occident. Leur marine ne joue aucun rôle dans la brillante conquête des plages siciliennes et italiotes que nous avons retracée plus haut (p. 360). C'est du côté de l'Ionie, où Athènes joue le rôle séculaire de métropole (ci-d. p. 489), qu'est orientée leur politique. On peut même dire que les documents céramiques comblent ici une lacune laissée par les textes des auteurs anciens : sans la série imposante des vases trouvés en Italie, on aurait pu croire que le commerce attique avait ignoré pendant tout le vi^e^ siècle les voies qui conduisaient en Etrurie. Nous pouvons, au contraire, fixer approximativement à la fin du viie siècle le moment où les arrivages attiques commencent à faire concurrence sur le marché de Cæré aux envois de Corinthe, de Chalcis et d'Ionie.

Qu'est donc devenue la céramique athénienne depuis la fabrication des grands vases du Dipylon (ci-d. p. 228)? Comment se relie cette importante industrie, produite par un outillage si savant, aux amphores attico-corinthiennes et comment combler ce vide de deux siècles? Nous pouvons le faire par toute une série de vases dont le Louvre ne possède malheureusement pas d'exemplaire, et qui ont surtout enrichi le Musée d'Athènes parce qu'ils ont été trouvés sur place, en Attique et dans les environs immédiats : nouvelle preuve que les exportations étaient encore peu usitées, que les fabricants s'adressaient surtout à une clientèle formée de leurs compatriotes. Ces vases ont fait l'objet d'une importante étude de M. Bœhlau (*Jahrbuch*, 1887, p. 33, pl. 3, 4, 5) qui les a nommés « proto-attiques » (*frühattische*). Le mot n'est peut-être pas bien choisi, car les vases du Dipylon pourraient, avant tous, revendiquer ce nom, et il s'agit ici d'une catégorie plus récente, servant d'intermédiaire entre le Dipylon géométrique du viiie siècle et les vases attiques du début du vi^e^ siècle. C'est une descendance directe du Dipylon, mais avec la transformation pro-

gressive de « l'attico-dorien » en « attico-ionien ». C'est ce dernier terme qu'on pourrait, à mon avis, adopter : on aboutit tout naturellement à la grande fabrication des amphores de style iônien et corinthien.

Après l'éclipse du style mycénien dans la céramique de la Grèce continentale et le triomphe du géométrique pur, c'est la renaissance du style oriental. M. Bœhlau a montré combien d'éléments mycéniens et asiatiques revivent dans des peintures qui, au premier abord, appartiennent au style géométrique. La torsade, la double spirale, l'ornement en virgule, la rosace, le lotus épanoui se mêlent sur l'hydrie d'Analatos, le cratère de Thèbes et le cratère Burgon, l'amphore de l'Hymette (*l. c.*, pl. 3 à 5; Rayet-Coll., fig. 25), aux quadrillés, aux zigzags superposés, aux losanges, aux files d'oiseaux et aux animaux familiers du style géométrique, en même temps que des grands fauves, des Centaures ou même des génies ailés de tournure assyrienne (Couve, *Bull. corr. hell.*, 1893, pl. 3) remplacent les combats et les défilés de chasse ou les expositions funéraires d'autrefois (voy. encore comme vases instructifs de transition, S. Wide, *Jahrbuch*, 1897, pl. 7; 1899, p. 41; *Not. d. Scavi*, 1895, p. 185, fig. 86, 87). Quand des groupes de personnages, des combattants, des chœurs de danses, viennent rappeler les compositions de l'ancienne école, on suit alors tous les progrès que fait le dessin pour se dégager de la silhouette noir opaque, pour détailler au trait les contours des têtes, les chevelures, les robes des femmes, les boucliers des guerriers (Bœhlau, pl. 3 et 5). Nous voyons s'élaborer le système mixte qui aboutira au procédé rhodien : corps en peinture noir opaque, têtes et quelques détails au trait linéaire, champ rempli d'ornements en partie géométriques, en partie végétaux (Rayet-Coll., fig. 25). On aboutit enfin à des œuvres qui sont, à peu de chose près, de véritables dessins au trait noir sur un fond d'argile claire (Bœhlau, p. 55, fig. 20; voy.

aussi la catégorie des vases de Phalère, *id.*, p. 46, fig. 7). J'ai déjà fait remarquer (p. 500) combien l'on était alors près d'une solution qui ne devait prévaloir que deux siècles plus tard, par la découverte du décor en figures rouges.

D'importants fragments trouvés sur l'Acropole d'Athènes ont révélé que l'incision fut de très bonne heure employée par les céramistes attiques (Pernice, *Ath. Mitth.*, 1895, p. 125, pl. 3). Je n'ose pas en conclure, comme M. Pernice, que ce système a pris naissance en Attique, car nous le voyons pratiqué par les Corinthiens dès une époque très ancienne (ci-d. p. 429). En tout cas, ces documents font écarter l'hypothèse d'une priorité à accorder aux Ioniens en cette matière (ci-d. p. 439). La technique de l'incision eut pour effet d'attacher les Attiques d'une irrémissible façon au système de la figure noire : les rares essais qui avaient eu pour but de débarbouiller la silhouette humaine ou animale de son noir opaque, disparurent ; le travail du burin grandit en force et en précision pour inciser dans la silhouette opaque tous les détails utiles à l'expression. Les peintres devinrent eux-mêmes ou s'adjoignirent d'habiles graveurs.

Que l'art attique ait durant le VIIe siècle subi la profonde empreinte des écoles gréco-orientales, c'est ce que prouvent les fouilles faites sur l'Acropole où l'on a retrouvé nombre de fragments céramiques provenant de Rhodes, de Naucratis, peut-être de Chypre et d'autres centres ioniens (Graef, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 17). Comme Corinthe et Chalcis, Athènes obéit docilement à ces inspirations venues du dehors, et elle produit alors une céramique qui, comme les vases trouvés à Vourva (Staïs, *Ath. Mitth.*, 1890, pl. 10-12 ; cf. 1893, pl. 2 ; *Jahrbuch*, 1892, *Anzeiger*, p. 100), est imitée en grande partie des modèles ioniens. Mais il est plus intéressant pour nous de constater qu'en plusieurs

points les traditions de l'art local savent résister au courant : le type de l'amphore continue à se développer avec une belle régularité, l'application de la couleur sur un fond d'argile un peu monté de ton reste usuelle, le décor végétal ne devient jamais encombrant comme à Corinthe, les figures ne sont pas réduites aux dimensions de miniatures. Bientôt enfin les caractères propres à la fabrique athénienne se dessinent dans un groupe, encore trop peu nombreux, de beaux vases remontant à la fin du VIIe siècle.

L'amphore de Nessos (*Denkm. Inst.*, I, pl. 57), l'amphore du Pirée (Couve, *Ephemeris arch.*, 1897, pl. 5 et 6), le cratère et quelques fragments d'Egine (Furtwaengler, *Arch. Zeit.*, 1882, pl. 9 et 10; Benndorf, *Gr. und Sicil. Vas.*, pl. 54), tout imprégnés qu'ils sont de l'ornementation orientale et ionienne, montrent un art qui, manifestement, cherche à se dégager du pur ornemanisme. Les figures principales sur la panse du vase atteignent des dimensions inusitées; le champ s'éclaircit autour d'elles pour les laisser paraître en pleine lumière (cf. E 874). Les proportions des vases tendent au colossal, par un souvenir direct de la céramique du Dipylon. La préoccupation architecturale du décorateur est si grande qu'en plusieurs cas (amphore de Nessos, amphore de Pirée), il n'exécute que la « façade » du vase, laissant l'autre côté sans figures, ainsi qu'on le voit dans les grands pithoi à reliefs de Béotie (Salle A). On sent que les traditions indigènes et locales sont encore très vivaces. La mode ionienne a jeté un décor plus riche et plus somptueux sur l'ensemble de cette céramique; mais le fond dorien subsiste toujours. Le dessin, analogue à celui des grands vases de Corinthe et de Milo, a ses qualités propres; plus énergique, plus sec, il n'a pas la vivacité d'allures, l'invention spirituelle et pittoresque des produits ioniens, ni l'abondance loquace des compositions corin-

thiennes. L'art est plus sobre et plus puissant; il emploie peu de personnages et dit fortement ce qu'il veut exprimer. Les sujets traités, Hercule combattant le Centaure Nessos, Persée poursuivi par les Gorgones, Prométhée délivré par Hercule, sont comme des extraits de grandes fresques, et ils ont déjà l'ampleur de tableaux d'histoire. Nulle part, sauf à Milo, où les artistes procèdent sensiblement des mêmes principes (Conze, *Melische Thongefaesse*), on ne trouve autant de hauteur dans la conception de l'art décoratif, autant d'ambition pour jouer le rôle de vrai peintre.

La polychromie s'enrichit de bonne heure. Déjà sur des exemplaires du Dipylon, nous avons signalé des retouches blanches (A 514; ci-d. p. 235). Une amphore funéraire du même style, un peu plus perfectionnée, porte des retouches rouges et blanches (*Jahrbuch*, 1892, *Anzeiger*, p. 100) et un fragment d'Egine (Benndorf, *Gr. und Sicil. Vas.*, pl. 54), contemporain de l'amphore de Nessos, montre la même technique persistante : on peut donc penser que les Attiques ont, dès le VIIe siècle, pratiqué la peinture à trois tons de couleurs. C'est chez eux que plus tard Eumaros enseignera aux peintres à distinguer les femmes des hommes par un ton blanc (Pline, XXXV, 56).

Les inscriptions explicatives, placées à côté des personnages, ne manquent pas (amphore de Nessos, cratère d'Egine) et c'est encore un trait propre à l'école continentale. Mais nous ne connaissons pas de nom d'artiste qui se rattache sûrement à cette période. La petite coupe d'Oikophélès (P. Gardner, *Ashmolean Museum*, pl. 26, n° 189) me paraît être d'un style plutôt négligé que vraiment archaïque, et je ne crois pas qu'on doive la placer au VIIe siècle. Un vase beaucoup plus précieux et plus important, le cratère d'Aristonophos ou Aristonothos (*Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. 1), représentant Ulysse et Polyphème (Rayet-Coll., fig. 22),

appartient certainement à la série de transition entre le Dipylon et le style attique développé; mais il contient tant d'éléments ioniens et la composition du combat naval rappelle si fidèlement des œuvres ionisantes (cf. D 150) qu'on peut hésiter sur le lieu de fabrication. On y a vu une œuvre argienne (Furtwaengler, *Philolog. Woch.*, 1895, p. 201-202; cf. Perdrizet, *Revue arch.*, 1897, II, p. 35, note 2); mais j'avoue ignorer ce qu'est au juste une céramique argienne. La lecture proposée par M. Dümmler, Ἀρίστων ὁ Ϙῷιος (au lieu d'Aristonophos), Ariston de Cos, lui donnerait, si elle est juste, une origine insulaire et ionienne (*Arch. epigraph. Mitth.*, 1887, p. 199; 1888, p. 85, note 1).

Ce résumé préliminaire nous permettra maintenant d'analyser avec plus de détail les exemplaires attico-ioniens et attico-corinthiens que possède le Musée.

E 814. — Nous savons par la catégorie des « vases de Vourva » que les Attiques ont, dans le courant du VIIe siècle, imité le style des peintures corinthiennes (zones superposées, zigzags obliques, rosaces incisées dans le champ, animaux passant et affrontés, personnages mêlés aux animaux, scènes de banquet; cf. Staïs, *Ath. Mitth.*, 1890, pl. 12 et suiv.), en y mêlant des souvenirs précis des œuvres ioniennes (torsade, spirales, rosaces détaillées, amphores à anses longues et plates). M. Bœhlau (*Ion. Nekrop.*, p. 115-116) a insisté sur le caractère ionien et peut-être eubéen de ce style, en écartant à tort, je crois, l'idée d'influence corinthienne. C'est ce mélange que nous offre l'amphore 814 du Louvre, entièrement décorée de zones d'animaux. La structure des anses est ionienne (cf. les vases de bucchero, C 564 et suiv.), et ce spécimen prouve une fois de plus qu'en adoptant son type d'amphore, Nicosthènes ne créait rien en Attique, mais qu'il s'appropriait une forme indigène ancienne; même les larges

rosaces semées sur le plat de l'anse se retrouveront sur ses produits (Salle F; *Bull. corr. hell.*, 1893, p. 437). Le pointillé noir sur deux lignes est une adaptation d'un très ancien motif corinthien (E 23 et suiv.; 640 et suiv.) qui reviendra fréquemment chez les attico-corinthiens (E 830 et suiv.). L'argile est pâle et n'a pas encore pris la chaude coloration rouge que lui donneront les ateliers de la période classique.

E 815-819. — C'est au vase d'Hercule tuant Nessos que se rattachent ces amphores (*Denkmäler Inst.*, I, p. 46, pl. 57), soit par la disposition en métope, soit par les bandes de rosaces détaillées, soit par le style des animaux. Mais elles n'ont pas conservé la structure ancienne de l'anse longue et plate (cf. *Jahrbuch*, 1892, *Anzeiger*, p. 100); elles ont pris plutôt la forme ronde et un peu aplatie des chalcidiens.

Les souvenirs ioniens sont encore nombreux ici (double zone d'arêtes lancéolées à la base, lotus polychromes, bouquetins et griffons ailés à corps d'oiseau, 816; lotus sur pédoncule dans le champ, 818; grands fauves à crinière découpée, 817). Les belles rosaces détaillées et finement incisées (817) se retrouvent sur les sarcophages de Clazomène (*Antike Denkm.*, II, pl. 26, 27). Mais déjà les éléments originaux du décor attique s'affirment dans la couleur plus foncée de l'argile, dans la richesse des entrelacs sur le col, dans le grandissement des figures qui tendent aux dimensions d'un véritable tableau (817-819).

E 820-824. — On a recueilli à Athènes, dans le même tombeau que le vase de Nessos, un type identique aux trois amphores du Louvre, décorées d'une tête de cheval isolée dans une métope (*Denkmäler*, I, p. 47). M. Lœschcke a vu dans ce motif un emblème funéraire (*Jahrbuch*, 1887, p. 276) et il rappelle que la tête de

cheval apparaît parfois, vue dans une sorte de lucarne, sur les bas-reliefs des morts héroïsés (Le Bas, *Voyage arch.*, édit. S. Reinach, pl. 54, 55, 101, 110). Je croirais plutôt à un souvenir de décoration ionienne, car le protome de cheval figure aussi sur les vases de bucchero (C 628, 630, 631, 635). Une seule amphore (822) porte au revers un buste d'homme barbu. Sur deux autres de la même famille on voit des Sirènes, des cavaliers (823, 824), motifs venus des Ioniens et des Corinthiens.

E 825-829. — La transition se fait avec la classe des « attico-corinthiens » par des exemplaires qui offrent un système de décor apparenté au précédent (métope isolée sur un fond entièrement noir), mais dont le col porte déjà l'ornement caractéristique de la série suivante, les palmettes reliées par des entrelacs; décor gréco-oriental en sphinx, sirènes, groupe de fauves dévorant; parfois la panse reste noire tout entière.

E 830-868. — Amphores attico-corinthiennes. Le Louvre est de beaucoup le musée le plus riche en ce genre de vases. Cette catégorie a été décrite et étudiée dans les *Céramiques* de Dumont et Chaplain (I, p. 329), puis par M. Holwerda dans un article du *Jahrbuch* (1890, p. 237) qui contient beaucoup d'observations intéressantes. Il a expliqué la part qui revient à l'Orient, en particulier à la source asiatique et assyrienne, dans la composition de ce décor; peut-être pouvons-nous aujourd'hui donner plus d'importance qu'il ne l'a fait aux intermédiaires grecs ioniens. Il a défini les caractères spécialement attiques de ce groupe : 1° par les inscriptions; 2° par l'argile plus rouge et plus foncée; 3° par certains détails d'ornementation, comme l'habitude de représenter la fleur de lotus avec trois pétales séparés, au lieu de deux comme dans l'art ionien et

corinthien ; 4° par l'importance donnée au sujet dans une zone bien limitée et séparée du reste ; 5° par les proportions plus élancées des personnages. Sur la même catégorie d'amphores M. Thiersch prépare un travail d'ensemble qui doit paraître prochainement.

L'amphore est encore ici, comme à Chalcis et dans certains centres ioniens, le type de prédilection, et elle restera en faveur pendant tout le VIe siècle (voy. la Salle F). La structure rappelle beaucoup celle des Chalcidiens, mais l'anse plus uniformément ronde est attachée moins haut près du col ; le col, au lieu d'être noir, est toujours décoré d'un riche motif d'entrelacs, de palmettes et de lotus, où la fleur à trois pétales distincts joue un rôle prépondérant ; la panse un peu allongée et piriforme dans la série la plus ancienne (comp. E 830 et E 818) devient plus large et plus rebondie à mesure que le style se perfectionne (E 857, 868). C'est surtout à Cæré qu'on a trouvé ces vases. On les appelait autrefois « tyrrhéniens » ou « tyrrhéno-phéniciens » pour en marquer le caractère oriental. J'ai proposé pour eux le nom plus rationnel d' « attico-corinthiens » (Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 329). Mais l'influence du style corinthien sur les Attiques a été tantôt admise (Holwerda, *l. c.*; Milliet, *Etudes*, p. 53 ; Wilisch, p. 140 ; cf. Studniczka, *Jahrbuch*, 1887, p. 153-154, qui suppose même une émigration d'ouvriers corinthiens à Athènes à la faveur des lois de Solon), tantôt contestée (Bœhlau, *Ion. Nekrop.*, p. 115; Graef, *Jahrbuch*, 1893, *Anzeiger*, p. 18; De Ridder, *De ectypis*, p. 40). M. Walters, reprenant une idée de M. Lœschcke (*Arch. Zeit.*, 1876, p. 108), adopte le terme de « vases péloponnésiens », ce qui peut paraître au moins bizarre pour des poteries d'origine sûrement attique (*Journ. hell. stud.*, 1898, p. 283). Je crois devoir maintenir la dénomination qui est fondée sur la similitude indéniable du décor corinthien et du décor

attique à cette époque. Ce qui frappe les yeux tout d'abord, c'est le système en nombreuses zones superposées qui n'a jamais atteint un si grand développement que chez les Corinthiens archaïques (E 422 et suiv.; 451 et suiv.), et dont on ne rencontre pas d'exemples aussi typiques ni en Ionie ni à Chalcis. La rareté des fragments purement corinthiens sur l'Acropole d'Athènes (Graef, *l. c.*) ne prouve rien, à mon avis, contre l'influence du style corinthien sur le style attique : il serait étrange qu'on en pût conclure que les peintres attiques ne connaissaient pas les produits corinthiens. Que, d'ailleurs, dans le détail des formes, des ornements et des personnages, on saisisse des influences diverses, venues des produits ioniens et chalcidiens, c'est ce que nous ne songerons pas un instant à nier. Toutes les démonstrations précédentes ont suffisamment averti le lecteur du caractère peu homogène de ces styles céramiques, de l'intime fusion qui s'établit peu à peu entre tous les ateliers grecs. Il s'agissait seulement de trouver un terme clair qui caractérisât nettement toute cette classe : à cet égard le mot « attico-corinthien » nous paraît fort acceptable, en reliant l'une à l'autre les deux plus puissantes fabriques de la première moitié du VIe siècle.

Outre qu'on en a recueilli d'importants fragments sur l'Acropole (Richards, *Journ. hell. stud.*, 1892-1893, p. 281, pl. 11, 12), l'origine attique de ces vases est prouvée par la présence d'inscriptions en alphabet attique (852, 864) ; beaucoup portent des inscriptions inintelligibles ou simplement simulées (836 et suiv.) par des ouvriers illettrés qui s'efforçaient ainsi d'imiter les produits plus soignés. Cette préoccupation est encore un trait de parenté avec les Corinthiens qui, contrairement aux Ioniens, usent fréquemment des indications écrites (ci-d. p. 441).

D'après la composition ces amphores se subdivisent en quatre groupes : vases à quatre zones, à trois zones, à

deux zones, à une seule zone. Il n'est pas douteux que la plupart sont contemporaines. Pourtant j'ai cru devoir marquer par le numérotage une certaine antériorité des groupes à nombreuses zones parce qu'ils représentent l'esthétique la plus ancienne, celle qui se rapproche le plus des Corinthiens archaïques. Par la force des choses, par leur goût naturel pour la disposition en métopes et en tableaux réservés, par leur désir de grandir les figures, les Attiques se trouveront ramenés à la zone simple, occupant presque toute la panse du vase, et le décor à zones disparaîtra de leur ornementation pour n'y plus revenir qu'à de rares intervalles, comme dans la céramique de Nicosthènes (Salle F).

Les sujets mêmes nous avertissent que la composition en zones répond aussi à un certain groupement chronologique. Dans la série à quatre zones (830-836) dominent presque uniquement les scènes corinthiennes des guerriers combattant deux à deux, des courses de cavaliers, et du cômos burlesque. Même le combat des Grecs et des Amazones n'est pas sans exemple, quoique rare, à Corinthe (De Ridder, *Revue des Universités du Midi*, 1896, p. 385), mais il prend ici la valeur d'un motif tout à fait national (cf. Corey, *De Amazonum antiquissimis figuris*, 1891). De même le groupe de Dionysos assis et entouré de Ménades (831; cf. le sujet du coffre de Cypsélos, Pausanias, V, 19, 6) se multipliera à l'infini par la suite (Salle F). L'idée d'introduire de petites figures au milieu des animaux eux-mêmes (830) est également connue par de nombreux exemplaires corinthiens. Enfin l'ordonnance des files d'animaux, où dominent les groupes héraldiques et affrontés, nous ramène encore à des principes d'art corinthien (ci-d. p. 449). La polychromie de ces amphores s'est enrichie par rapport aux séries précédentes, qui ne connaissaient guère que deux tons, le noir et le rouge. Il y en a trois ici et les appliques de blanc sont fréquentes,

comme dans la dernière phase des grands cratères corinthiens.

Dans le groupe à trois zones (837-852) les sujets précédents reviennent encore (file de cavaliers, combat de guerriers, défaite des Amazones), mais les sujets bachiques, les danses, les cérémonies dionysiaques commencent à prédominer. On voit aussi se dessiner comme à Corinthe le souci de reproduire, d'après les œuvres du grand art, les belles légendes qui ont pour objet les aventures des dieux et des héros. L'horizon des artistes s'agrandit : c'est Hercule tranchant les têtes renaissantes de l'hydre de Lerne et aidé par Iolaos qui y applique la flamme d'un tison ardent (851) ; M. Tümpel (*Festschrift für Overbeck*, p. 144) a ingénieusement démontré que l'image de l'hydre dérive du poulpe mycénien. C'est encore Hercule s'élançant sur Nessos qui lui ravit Déjanire (852), ou combattant les Amazones (848 ; cf. Gardner, *Fitzwilliam Museum*, pl. 7, n° 44) ; c'est la lutte furieuse des Lapithes et des Centaures aux noces d'Hippodamie (849) ; c'est Thésée tuant le Minotaure (850) ; enfin c'est le mythe attique par excellence, celui que Phidias un siècle plus tard placera au fronton du Parthénon, la naissance de Minerve sortie du cerveau de Jupiter qu'assiste Ilithyia, déesse de l'accouchement, en présence des Olympiens rassemblés, Poseidon, Amphitrite, Hermès, Héphaistos, Dionysos, Aphrodite, Arès et Léto (852 ; *Monumenti*, VI, pl. 56 ; Lœschcke, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 108-119). Ce tableau est capital pour restituer à nos yeux l'aspect général des fresques qui décoraient les vieux temples d'Athènes et de Corinthe dans le courant du VIIe et du VIe siècle, avant l'ère des Pisistratides (voy. le texte sur le tableau de Cléanthès de Corinthe dans Strabon, VIII, 343 ; cf. une amphore analogue au Musée de Berlin, n° 1704 ; *Monumenti Inst.*, IX, pl. 55). Chaque personnage est accompagné d'une inscription, suivant un usage qui persis-

tera en Attique jusqu'à Polygnote. On trouve même ici une trace de ces naïvetés qui amusaient plus tard les amateurs de l'époque romaine (cf. Elien, *Hist. Var.*, X, 10); le décorateur a pris soin de désigner le trône même du dieu par l'inscription θρόνος (sur l'orthographe du nom de Zeus, Ζδεύς, cf. Kretschmer, *Griech. Vas.*, p. 103). Dans la même série je signalerai encore une belle amphore du Musée de Corneto représentant la mort des Niobides (*Denkmäler Inst.*, I, pl. 22), une du Musée de Berlin avec la mort de Troïlos (Gerhard, *Aus. Vas.*, pl. 223), et surtout la curieuse scène de Polyxène égorgée sur le tombeau d'Achille, au Musée Britannique (*Journ. hell. stud.*, 1898, pl. 15; cf. *Jahrbuch*, 1891, pl. 1).

Les figures grandissent, le dessin s'assouplit et se perfectionne dans le groupe à deux zones. Que l'on compare, par exemple, le tableau d'Hercule et des Amazones (856) avec le même sujet précédemment traité (848); que l'on rapproche le sujet de la Naissance de Minerve (858) du précédent : on saisira une nuance très sensible dans l'exécution des personnages; le chœur des lyristes marchant ou dansant au revers est d'une allure plus souple et plus facile. Les proportions sont plus élancées; il y a des essais de perspective et d'arrière-plan dans l'assemblée des dieux. Tout ce vase porte d'ailleurs les traces d'une influence plus profondément ionienne (lotus noirs entre les deux zones, facture des animaux et en particulier des oiseaux, double rangée d'arêtes lancéolées). Dans cette série on remarquera le curieux tableau de la Mort de Méduse (857; *Monumenti*, VIII, pl. 34; *Annali*, 1866, p. 443), tombée sur les genoux, le col décapité d'où sort la tête de Chrysaor né du sang du monstre, pendant que devant elle s'enfuient ses deux sœurs, les Gorgones, que contemple Hermès. Le héros principal du drame, Persée, est absent; il a déjà fui, emportant la tête de Méduse

dans son sac. Rien ne montre mieux les procédés de simplification commode dont usaient les décorateurs : on y sent très nettement que leurs compositions ont le caractère d'emprunts et d'extraits tirés de compositions plus vastes et plus complètes. Les exemples de ces « morceaux choisis » vont devenir innombrables dans la peinture de vases.

C'est aussi le cas de la plupart des amphores à une seule zone, d'où le décor animal a presque complètement disparu. Si parfois le sujet déroute un peu le spectateur par quelque chose d'obscur et d'incomplet, c'est que le peintre a omis de parti pris des personnages que l'espace restreint du champ l'obligeait à exclure. Nous trouvons aussi dans ce groupe des rapports plus marqués avec les produits ioniens qu'avec ceux des Corinthiens : la curieuse représentation d'Apollon et Artémis (864) tuant le géant Titvos qui se réfugie près de sa mère Gé (la Terre), Dionysos devant un berceau de vignes qui ploient sous le poids des grappes (860), la petite Sirène barbue entre deux femmes et deux hérauts à cheval munis de caducées, la file de guerriers coiffés de casques aux formes inusitées (861), Hercule tuant le lion de Némée (859) ont des accointances manifestes avec les tableaux du style ionien avancé (ci-d. p. 540).

Nous aboutissons avec les n[os] 865-868 à des exemplaires qui, par le décor, par le ton de l'argile plus foncée, par la beauté du lustre noir, avoisinent tout à fait les produits de fabrication classique exposés dans la Salle suivante.

E 869-870. — Ces deux hydries attiques sont apparentées aux amphores précédentes. La plus ancienne (cf. E 641 pour la forme ovoïde et les anses attachées très bas; voy. aussi Roulez, *Vases de Leyde*, pl. 10; Masner, *Vas. Wien*, n° 220) représente Thétis

et les Néréides apportant les armes d'Achille; sur l'épaule décorée d'animaux on remarque la curieuse et naïve inscription, *Σίρην εἰμί*, je suis la Sirène. L'autre appartient à une époque où la structure du vase, la couleur de l'argile, le lustre noir ont conquis leur manière définitive ; elle peut être contemporaine des hydries placées dans la Salle suivante, mais elle offre encore dans les sujets archaïques du combat et du cômos burlesque des traits de parenté intime avec les Corinthiens.

E 871-872. — Pour la même raison nous avons placé ici un lécythe et une œnochoé en forme d'olpé qui annoncent et préparent la fabrication classique de ce genre en Attique.

E 873-876. — Nous terminons par quatre pièces magnifiques qui montrent bien à quel degré de perfection savante les ateliers attiques étaient parvenus dès la première moitié du VIe siècle. La forme est ionienne (cf. E 736 et suiv.). Le dinos 873 est à rapprocher des grandes amphores prôto-attiques 817-819 pour la couleur du fond, pour le semis des larges rosaces sur le rebord, pour la polychromie à deux tons et le style des figures. Le char vu de face (cf. E 648), entre deux assistants qui sont eux-mêmes mêlés à une zone d'animaux aussi grands qu'eux, indique une période où dominent les lois d'un archaïsme encore absolu.

Le dinos porté sur un pied (874), avec ses huit zones d'animaux, ses somptueuses bandes de palmettes et d'entrelacs et, par un contraste voulu, ses grands personnages se détachant en haut sur un fond clair, est un des plus beaux spécimens de la céramique grecque archaïque : il mesure 0,92 de haut et 1,75 de circonférence autour de la panse (cf. une pièce analogue au Musée du Vatican, *Museo Gregoriano*, II, pl. 7). On

y peut étudier sur le vif cette alliance intime de l'art attique avec l'art corinthien et l'art ionien (argile pâle, forme du dinos, zigzags verticaux, torsades, ornement en croissants sous la base, palmettes en éventail, introduction des petites figures dans les zones d'animaux, incisions multipliées, fauves à crinière découpée, cerfs et bouquetins, etc.), qui n'exclut pas les caractères propres et nationaux (lotus à trois pétales, entrelacs, goût du colossal, finesse du dessin et des incisions, grandissement des figures, etc.). Toute l'école d'Amasis et d'Exékias est déjà en germe dans ce beau représentant de la céramique attique. L'aventure de Persée et des Gorgones se présente ici sous sa forme complète; rien n'y manque : Persée se sauvant à toutes jambes, les deux Gorgones hideuses lancées à sa poursuite, Méduse décapitée chancelant sur ses jambes, Athéné et Hermès assistant impassibles au drame. Par un artifice ingénieux le peintre a relié cette scène à celle du revers par deux chars attelés qui encadrent le combat des deux guerriers et qui, en meublant la composition, ajoutent en même temps quelque importance à un sujet déjà vieilli, maintenant relégué au second plan.

L'autre dinos (875) n'est pas moins précieux par le nombre et la variété des personnages. Dans ce combat des Grecs conduits par Hercule contre les Amazones, la furie de la bataille, la confusion de la mêlée sont rendues avec une vigueur et une science de perspective que les meilleurs modèles corinthiens n'avaient pas encore atteintes; certaines expressions de Barbares agenouillés trahissent un effort véritable pour rendre la fureur et la haine; l'œil du mourant, exprimé par un trait ovale, contraste avec l'œil fixe et largement ouvert des combattants (cf. P. Girard, *Monuments grecs*, 1897, p. 10 et suiv.). Chaque personnage, ou peu s'en faut, est nommé par une inscription : Dromas, Lykos, Kalliè, Korax, Mnésarchos, Kléop-

tolomé, Télamon, Toxophylé, Antérées et Euphorbos, etc. (cf. Dumont-Chaplain, I, p. 336). Nous connaissons pour l'avoir vu sur des vases corinthiens (*Vas. Berlin*, n° 1655) le sujet secondaire de la course d'éphèbes, avec les prix entassés près des juges sous forme de trépieds et de lébès : c'est un commentaire illustré des Jeux en l'honneur de Patrocle qu'on lit dans Homère (*Iliade*, ch. 23); nous savons par Pausanias (V, 17, 10) que sur le coffre de Cypsélos figurait une scène analogue en l'honneur de Pélias. Le même ornement en croissants formant rosace se retrouve sous la base de cet exemplaire ; il est d'origine ionienne et même mycénienne (Bœhlau, *Ion. Nekr.*, p. 58 et 65; *Jahrbuch*, 1898, *Anzeiger*, p. 189).

Le dernier vase (876) me paraît appartenir à une époque de technique plus développée : le fond a pris une couleur plus orangée, les retouches rouges et blanches forment une polychromie plus brillante et solide ; le dessin a encore gagné en sûreté, les proportions en sveltesse. La zone principale répète sous une forme qui rappelle la précédente le combat des Grecs et des Troyens ; des chars courent au milieu de la mêlée et ajoutent à la ressemblance avec les récits homériques. Outre la zone inférieure où se place le sujet connu des cavaliers, il semble que le peintre ait voulu faire montre de son talent et de sa science en disposant sur l'épaule une petite zone très étroite, dans laquelle il a rassemblé presque tous les sujets développés par l'art corinthien plus ancien : l'embuscade d'Achille et Polyxène à la fontaine, la file de guerriers marchant au combat, le cavalier suivi de l'oiseau volant, le combat des Lapithes et des Centaures, le cômos et les danseurs bachiques, le retour d'Héphaistos dans l'Olympe ramené à dos de mulet par Dionysos et la troupe des Silènes, les scènes de banquets avec les chiens couchés sous les tables. C'est comme un petit répertoire des sujets tour à tour

familiers ou héroïques, auquel venaient puiser les fabricants de ce temps (cf. les zones d'une amphore attico-corinthienne; Hauser, *Jahrbuch*, 1893, p. 94). Le pinceau a tracé, comme en se jouant, ces légers croquis, si lestement enlevés, si spirituels qu'on y sent quelque verve un peu railleuse, tandis que dans la grande scène du centre, l'artiste a mis toute la fougue sincère de sa conviction. C'est la miniature à côté du grand tableau, et le tout est fait de la même main. La preuve est faite que les Attiques se sont approprié toutes les ressources disponibles de l'art décoratif, qu'ils n'ont plus rien à apprendre de personne. Le temps est proche où ils deviendront, à leur tour, les maîtres indiscutés du marché céramique.

CONCLUSION

Comme dans le précédent volume, j'essayerai en terminant d'exposer les idées générales auxquelles conduit l'étude des différentes écoles qui viennent d'être analysées.

Le dessin au trait et le dessin en figure noire. — Le résultat le plus clair de l'immense labeur poursuivi par les céramistes grecs est d'aboutir à la peinture en figures noires opaques, détaillées par des traits incisés, rehaussées par quelques tons rouges ou blancs. Le prochain volume montrera l'apogée de cette fabrication aux mains des Attiques (Salle F). Mais elle est d'ores et déjà constituée. Dans la première moitié du VI[e] siècle elle a partout force de loi, en Ionie, à Naucratis, à Cyrène, à Milo, comme à Corinthe, Chalcis et Athènes. Ce procédé nous semble, à nous modernes, plutôt étrange et presque paradoxal. Nous avons peine à comprendre que le dessin au trait sur fond clair, à nos yeux le plus simple et le plus expressif, ait été si longtemps éclipsé par son rival. Cependant le dessin au trait est lui-même fort ancien; il se trouve, à une date très reculée, chez les Mycéniens et chez les Chypriotes. L'école ionienne l'accueille avec une faveur marquée; elle le préconise et le propage avec ardeur à Rhodes, à Clazomène, à Naucratis, à Milo, en Italie. Les Corinthiens eux-mêmes lui donnent place dans certains

motifs végétaux, dans quelques détails de leurs figures, comme les têtes de femmes. Les Attiques, après le règne du noir absolu dans les peintures du Dipylon, paraissent céder aussi à l'attrait de la ligne pure; leur silhouette opaque s'éclaircit et laisse apparaître des détails intérieurs dessinés au trait. Il semble que cette évolution conduise logiquement à la peinture au trait noir dès le milieu du VIIe siècle. Puis tout change et l'on voit au contraire les silhouettes opaques revenir plus nombreuses que jamais, jusqu'au point de tout absorber. La découverte et l'emploi de l'incision, qui ont certainement contribué à populariser la manière à figures noires, ne suffisent pas à expliquer ce revirement.

J'ai donné de ce phénomène (*Rev. des Et. grecques*, 1898, p. 355) une explication qui m'a paru simple et qui, en général, a été accueillie favorablement. Elle est fondée d'une part sur des observations techniques présentées par mon collaborateur et ancien élève, M. Devillard, d'autre part sur des textes classiques. Nombre de peintures à figures noires contiennent des erreurs surprenantes dans la place donnée aux incisions : un pied gauche est mis pour un pied droit, une main droite pour une main gauche, même un dos à la place d'une poitrine, etc. Au contraire, la silhouette de la figure reste toujours impeccable, si juste et si expressive que d'ordinaire les erreurs du détail échappent à un coup d'œil superficiel. Pensera-t-on que l'ouvrier chargé des incisions était d'ordre subalterne, qu'il gravait de travers les traits dans une peinture correcte? Cette explication est insuffisante, puisque l'on constate tout autant d'erreurs, et les mêmes, dans la peinture égyptienne qui n'emploie pas les incisions : autant de bras gauches mis pour des bras droits, autant de personnages ayant deux mains gauches ou deux pieds droits (voy. *ib.*, p. 358-359). Il y a donc une sorte de « loi d'erreur » englobant le dessin archaïque, et à

cette loi d'erreur il faut trouver une explication générale, s'appliquant à tous les cas possibles.

M. Devillard l'a trouvée dans l'*ombre portée*, qui supprime complètement les distinctions de droite et de gauche, de face et de dos. Au moyen des vignettes exécutées par lui, j'ai prouvé que les fautes des peintres de vases naissent très naturellement de la silhouette noire projetée sur un écran; le déplacement imperceptible d'un trait fait avancer la jambe gauche au lieu de la jambe droite, change une main droite en main gauche, montre une poitrine au lieu d'un dos, etc. (*ib.*, fig. 1 à 16). J'en ai conclu que l'ombre portée devait avoir eu, sur le dessin primitif des Egyptiens et des Grecs, une action considérable et il m'a suffi, en effet, de compulser les *Schriftquellen* d'Overbeck pour trouver dans la littérature antique des allusions évidentes à ce procédé. C'est d'abord la célèbre anecdote de la fille du potier Dibutade silhouettant sur un mur le profil du jeune homme qu'elle aimait; c'est aussi l'histoire moins connue de Saurias de Samos dessinant le contour d'un cheval placé en plein soleil; c'est enfin la mention de Craton de Sicyone recouvrant de couleur les ombres d'un homme et d'une femme, projetées sur une planche blanchie (Pline, *Hist. nat.*, XXXV, 151; Athénagoras, *Apologie des chrétiens*, 14, p. 59).

Dès lors, il devient facile de reconstituer la marche des progrès accomplis. Le point de départ est le dessin en noir opaque. Tant en Egypte (de Morgan, *Recherches sur les origines de l'Egypte*, I, pl. 5, 8, 9, 10; II, p. 91, 127) qu'à Mycènes, en Attique et dans beaucoup de pays, il apparaît au seuil même de l'art. On a pensé (Perrot et Chipiez, I, p. 742) que la vue de l'ombre projetée sur le sol ou sur une paroi par les objets éclairés avait pu donner l'éveil aux sens du dessinateur. Je l'ai admis aussi (*l. c.*, p. 371), mais en montrant combien la traduction sommaire de cette ombre

contenait d'impropriétés et d'erreurs. Comment expliquer qu'à l'âge des perfectionnements et des progrès incessants, au VIIe et au VIe siècle, le procédé du dessin en ombre, au lieu de perdre en force et en durée, au lieu d'apparaître comme une interprétation insuffisante de la réalité, conquiert une vogue universelle? Comment les Ioniens, qui ont éprouvé déjà toute la souplesse et la puissance du dessin au trait, l'abandonnent-ils? Comment les Attiques, si admirablement doués, tournent-ils le dos à la vraie solution qui est sous leurs yeux et à laquelle ils reviendront d'eux-mêmes au bout d'un siècle (Salle F, invention du dessin en figures rouges)? C'est ici qu'intervient le système du silhouettage par ombre portée sur un écran.

L'époque où il devient classique est précisément l'époque qui coïncide avec le contact entre l'Egypte et la Grèce. Les noms de Philoclès l'Egyptien, de Saurias de Samos, semblent indiquer des Ioniens qui pouvaient être en relations avec les Grecs établis dans la vallée du Nil. C'est par cette voie que le procédé égyptien a dû être porté à la connaissance des ateliers grecs. Le nom de Craton de Sicyone montre que de bonne heure l'infiltration se fit jusque dans la Grèce continentale. Quel fut le succès de cette « mise en place », si commode pour les fabricants, nous le voyons par l'immense quantité de vases à figures noires qui accusent l'emploi de l'ombre portée. On peut même citer des spécimens sur lesquels la silhouette seule a été faite, sans que le burin y ait passé : ils ont exactement l'aspect de nos « ombres chinoises » (Inghirami, *Vasi etruschi*, III, pl. 212). J'ai comparé (*l. c.*, p. 369) cette façon d'opérer à la *chambre claire* des artistes modernes; elle avait les mêmes qualités de rapidité et de précision par la mise en place des masses; elle exigeait aussi le même travail complémentaire et consciencieux pour l'exécution des détails. La recette était si commode que, même au

temps de la peinture à figures rouges, on en usait encore de temps en temps (*l. c.*, p. 386).

La peinture industrielle et la grande peinture. — Quel profit retirons-nous de l'étude de ces vases peints et de ces procédés pour comprendre ce qu'était la grande peinture? Si l'on veut imaginer quel aspect avaient les fresques qui décoraient les vieux temples de Corinthe ou de Cyrène au VIIe siècle, celles qu'on voyait sur l'Acropole d'Athènes au temps de Solon, ou ces peintures très anciennes qui, à l'époque de Pline (XXXV, 17), existaient encore à Ardées, à Lanuvium et à Cæré, on peut, je crois, s'en faire une idée assez exacte en regardant, au Louvre, des vases comme ceux d'Hercule chez Eurytios, de Cadmos tuant le dragon, de Jupiter avec son aigle, etc. Pourtant nous ne devons pas oublier que certaines nécessités techniques dominent toujours la fabrication céramique, et qu'une surface d'argile ne se décore pas comme une paroi de mur. D'accord sur ce point avec M. Furtwaengler, j'ai cherché à démontrer dans le même article (*l. c.*, p. 378 et suiv.) que la figure noire est essentiellement un décor appliqué à la céramique, et qu'on aurait tort de se figurer sous cette couleur tous les tableaux archaïques. Il est plus vraisemblable d'admettre, d'après les monuments et les textes, qu'un ton rouge était employé de préférence pour les nus, et que, plus tard, on donna un ton blanc aux chairs de femmes. C'est ainsi qu'on peut interpréter, à mon avis, les passages de Pline sur le rouge introduit par Ecphantos de Corinthe et sur la façon de distinguer les sexes imaginée par Eumaros d'Athènes (XXXV, 16 et 56). Il est remarquable que les vases corinthiens offrent eux-mêmes quelques exemples du rouge employé pour faire les nus, et les vases attiques de nombreux exemples du blanc pour exprimer les chairs féminines.

Les progrès industriels sont donc conformes à ceux de la grande peinture. Il n'est pas moins important de constater que ce rouge rappelle le ton brique donné par les peintres égyptiens aux nus des hommes et que ce blanc fait penser au jaune clair dont ils se servaient pour les femmes. Ici encore la filiation entre l'Egypte et la Grèce paraît nettement indiquée. Si les céramistes s'en sont tenus au noir, c'est qu'ils y trouvaient des qualités incomparables de fusibilité, d'adhérence à l'argile, de solidité et d'éclat, d'imperméabilité. Toutes les autres couleurs deviennent à la cuisson plus friables et plus ternes. Les industriels ne pouvaient pas, de gaieté de cœur, renoncer à un des outils les plus merveilleux de leur art, à ce beau lustre dont la conquête date des origines mêmes de la céramique grecque (ci-d. p. 131). Nous verrons d'ailleurs que, même en inventant la figure rouge, ils n'y renoncèrent pas (Salle F).

En résumé, ce que les vases nous fournissent pour la reconstitution de la peinture archaïque, c'est le style, le dessin, l'aspect des personnages, les sujets. Pour le fond même et la couleur, ils en diffèrent le plus souvent. Mais nous possédons d'autres documents, plus rares, qui rendent bien la partie technique des peintures : ce sont les fresques archaïques des tombes étrusques, ce sont les plaques d'argile peinte dont nous avons signalé l'importance en étudiant la Salle D (ci-d. p. 412). Elles permettent d'étudier sur le vif les procédés des décorateurs, le contour noir, les tons de chair en rouge pour les hommes, les parties réservées en clair ou peintes en blanc pour les femmes, les pointillés sur les costumes, etc.

Je crois que nous pouvons aller plus loin encore et reconstituer à peu près les grandes écoles de peinture, telles qu'elles existaient au VIIe siècle, en Ionie et en Grèce. Nous entrevoyons quels étaient les centres d'art

principaux, les noms des artistes qui les composaient, grâce à deux passages de Pline, souvent cités, toujours discutés, dont j'ai essayé à mon tour de donner une explication plausible, en respectant scrupuleusement le texte et en m'abstenant de toute correction arbitraire (*op. l.*, p. 374 et suiv.).

« Les Egyptiens affirment (mais cette affirmation est évidemment une fanfaronnade) que la peinture fut inventée chez eux six mille ans avant qu'elle ne passât en Grèce. Les Grecs, eux, affirment qu'elle fut trouvée soit à Sicyone, soit à Corinthe; mais tous sont d'accord sur ce point : c'est que l'idée de la peinture naquit de l'ombre d'un homme, dont on cerna le contour par des traits. Telle fut donc la première manière de peindre. La seconde consista à peindre en tons isolés; on appela ce genre « monochrome », quand on eut trouvé une façon d'opérer plus compliquée; aujourd'hui même on l'emploie encore. La peinture au contour fut inventée par Philoclès l'Egyptien ou par Cléanthès de Corinthe; les premiers qui la pratiquèrent furent Aridicès de Corinthe et Téléphanès de Sicyone; ils ne se servirent pas encore de couleur, mais déjà cependant ils savaient détailler l'intérieur par des lignes. D'ailleurs ces artistes avaient pris l'habitude de désigner par des inscriptions les figures qu'ils peignaient. On dit qu'Ecphantos de Corinthe inventa le ton rouge brique appliqué sur ces figures[1]. » (*Hist. nat.*, XXXV, 15-16.)

Eclairé par les précédentes explications sur l'ombre portée, ce texte se comprend sans peine. Les Egyptiens, quoi qu'en dise Pline, n'avaient pas tort d'affirmer que la peinture était née chez eux beaucoup plus tôt que

1. Cf. l'excellente édition de miss Sellers (1896) qui a très bien vu (*Introduct.*, p. XXIX) l'importance et la cohésion logique des textes de Pline.

chez les Grecs. La découverte initiale paraît être l'ombre cernée par un trait; les Egyptiens en firent les premiers un système pratique de dessin, en projetant cette ombre sur une paroi blanche et en décalquant la silhouette ainsi obtenue, que l'on réduisait ensuite aux dimensions voulues par une *mise au carreau*. A quelle époque ce procédé fut-il transmis aux Grecs et par qui? Le nom grec de Philoclès l'*Egyptien* nous a paru désigner un Ionien de Naucratis qui se serait mis en Egypte au courant des procédés usités dans les ateliers et nous en avons rapproché, d'après Athénagoras, le peintre de Samos, Saurias. Ceux qui en Grèce en profitent les premiers sont des artistes de Corinthe et de Sicyone. Ces faits concordent parfaitement avec les résultats auxquels nous ont conduit nos études céramiques; ils doivent se passer pendant la période florissante de Naucratis, c'est-à-dire dans la seconde moitié du VIIe siècle. En combinant les textes de Pline et d'Athénagoras, on peut donc tracer le tableau suivant :

Ecole Ionienne.	*École Grecque Continentale.*
Philoclès l'Égyptien.	Cléanthès de Corinthe.
Saurias de Samos.	Craton de Sicyone.
	Aridicès de Corinthe.
	Téléphanès de Sicyone.

Un second texte de Pline mérite l'attention, car il complète le premier. En voici la traduction.

« N'est-ce pas un fait connu que le tableau du peintre Boularchos, représentant le combat des Magnètes, fut acheté au poids de l'or par le roi de Lydie Candaule, le dernier de la race des Héraclides, qu'on appela aussi Myrsile? Tant on prisait déjà l'art de la peinture! Or il est nécessaire de placer ce fait vers l'époque de Romulus, car Candaule mourut dans la XVIIIe olympiade [= 708/704 av. J.-C.], ou, si je ne me trompe, suivant une autre

tradition, la même année que Romulus; l'art de la peinture était donc alors en pleine gloire et même arrivé à la perfection. Si nous devons admettre ces renseignements, il en résulte que les débuts de l'art étaient beaucoup plus anciens et que, par conséquent, les peintres du genre monochrome, dont on ne nous dit pas la date, sont antérieurs : ce sont Hygiænon, Dinias, Charmadas, et celui qui le premier sut marquer en peinture la différence de l'homme et de la femme, Eumaros d'Athènes, le premier qui fut capable de représenter n'importe quelle figure, et celui qui perfectionna les inventions du précédent, Cimon de Cléonées. Ce dernier trouva les *catagrapha*, c'est-à-dire les raccourcis, et l'art de varier l'expression des figures, le regard en arrière, le regard en haut, le regard en bas; c'est encore lui qui fit jouer les muscles des membres, qui fit saillir les veines, qui enfin découvrit la façon de reproduire les plis et les ondulations du vêtement. » (*Hist. nat.*, XXXV, 53-56.)

M. Holwerda a déjà analysé ce texte et il en a fait ressortir l'évidente invraisemblance à l'égard de la chronologie (*Jahrbuch*, 1890, p. 256). Il n'est pas possible, en effet, de placer les « monochromatistes », auxquels font suite des artistes du VIe siècle comme Eumaros d'Athènes et Cimon de Cléonées, *avant* le peintre Boularchos dont la date est connue comme contemporain de Candaule (fin du VIIIe siècle). Mais l'erreur de Pline est sinon excusable, du moins compréhensible. Suivant lui, le plus simple doit précéder le plus compliqué : par conséquent Hygiænon, Dinias, Charmadas, ayant produit des peintures primitives en un seul ton, *doivent* être plus anciens que Boularchos, auteur d'œuvres célèbres et réputées pour excellentes. Les uns marquent le début (*multo vetustiora principia*), l'autre l'apogée. Pline se trompe, mais si son raisonnement est faux, les faits cités par lui n'en subsistent pas moins. Pour réta-

blir la vérité, il suffit de replacer en tête Boularchos. Nous obtenons alors la série suivante :

École Ionienne.	*École Grecque continentale.*	
Boularchos.	Hygiænon.	Péloponnésiens ?
	Dinias.	noms à forme
	Charmadas.	dorienne.
	Eumaros d'Athènes.	
	Cimon de Cléonées (Attique).	

Ce nouveau groupement prend encore toute sa valeur, si on l'éclaire par l'histoire céramique. Boularchos représente l'école ionienne, héritière de l'ancienne esthétique mycénienne, amie des tons clairs et gais de la polychromie, correspondant à la céramique rhodienne. Au contraire, les monochromatistes représenteraient l'école dorienne du continent, les peintres de tableaux aux tons uniformes, correspondant à la céramique du Dipylon et à ses succédanés, proto-attiques et proto-corinthiens. Ils aboutissent logiquement à Eumaros et à Cimon (VIe siècle.)

Si nous réunissons tous ces renseignements, en y joignant ceux de Strabon, le tableau d'ensemble est définitivement constitué de la manière suivante (p. 585). Il est facile de voir que les groupes céramiques s'encadrent bien dans ce tableau et correspondent pour le style à chacune des principales écoles.

Le rôle de la Grèce ionienne dans l'histoire générale de l'art. — L'idée finale de cette étude, c'est que la Grèce ionienne est un des éléments qui ont contribué, pour une notable part, à la formation du monde moderne. Elle a été le principal agent de transmission entre l'Orient et l'Europe. Je ne cherche pas à diminuer le rôle des Phéniciens, des Syriens, des Hétéens, de toutes les

ÉGYPTE.

Ecole Ionienne.

Boularchos (fin du VIIIe s.).
Philoclès l'Égyptien, Saurias de Samos — VIIe s. ?
Vases de Rhodes, Naucratis, Cyrène; sarcophages de Clazomène; hydries de Cæré, etc.

Ecole Dorienne.

Hygiænon, Dinias, Charmadas — VIIIe et VIIe s. ?
Vases du Dipylon; amphore de l'Hymette; vases de Phalère; proto-attiques et proto-corinthiens.

École Corinthienne.

Cléanthès, Aridicès, Arégon, Ecphantos — VIIe s. et début VIe s. ?

École Sycionienne.

Craton, Téléphanès — VIIe s. ?

Vases corinthiens; vases de Vourva; amphore de Nessos et les similaires; vases attico-corinthiens et chalcidiens.

École Attique.

Eumaros — fin du VIIe s. ?
Cimon — fin du VIe s. ?
Vases attiques à figures noires.
Invention de la figure rouge.

races qui, placées aux confins des grandes civilisations orientales, ont profité d'elles pour en faire ensuite profiter les autres. Mais je ne crois pas qu'aucune eût pu rendre la fusion aussi intime qu'elle l'a été grâce aux Ioniens. En effet, Grecs d'origine et de nationalité, ils devaient trouver chez les Grecs du continent un accueil plus franc et plus durable. Venus plus tard et disposant de moyens de transport perfectionnés, ils ont porté plus loin les produits de leur commerce, leur langue et leurs idées. Ce sont vraiment eux qui ont civilisé l'Europe.

Ce que je me suis attaché à montrer, c'est leur influence décisive sur deux points du monde ancien : la Grèce conquise par les Doriens, l'Italie conquise par les Etrusques. C'est par là que leur action a été durable et grosse de conséquences. Je reviens en forme de conclusion à ce qui a été dit dès les premières pages (p. 270). Même en supposant que la Grèce classique et la Rome impériale aient fourni les principaux éléments de notre civilisation moderne, on oublie trop que ces deux sources avaient elles-mêmes reçu pendant longtemps des infiltrations orientales. Les historiens qui sont frappés de trouver tant d'éléments exotiques dans l'architecture, dans le décor, dans les mœurs mêmes de l'Occident, s'efforcent ordinairement d'en chercher l'origine dans le moyen âge, dans les croisades, dans l'extension des arts arabe, syrien et byzantin. Je me garderai bien de nier l'importance des contacts survenus depuis l'antiquité. J'en admets toutes les conséquences. Je veux seulement faire remarquer que dès une époque très ancienne la fusion était faite et qu'il en est toujours resté quelque chose. Je veux dire aussi que ce contact du début a été si prolongé et si décisif que nos plus grosses dettes envers l'Orient remontent à ce temps-là.

Si l'on veut bien récapituler toutes les richesses intellectuelles qui de l'Egypte ont émigré alors en Grèce

et en Italie, on comprendra ce que nos ancêtres grecs et latins ont gagné alors, pour nous le léguer ensuite. D'Egypte sont venus en architecture les formes de la pyramide, de l'obélisque, du labyrinthe, l'application du décor végétal à la colonne, tout l'ornemanisme issu de la fleur stylisée, la science des constructions colossales, des grands dégagements de voirie; en peinture la fresque et le procédé de la silhouette, la polychromie de la statuaire, toutes sortes de créations fantastiques comme le Sphinx, la Sirène, la Harpyie, le Silène; en industrie, l'invention du verre, et combien d'ustensiles pratiques de métiers, combien de formes de mobiliers, d'instruments de musique, etc.? N'est-ce pas encore à l'Egypte que les Grecs ont dû quelques-unes de leurs plus importantes institutions religieuses comme les Mystères, quelques-unes de leurs croyances les plus spiritualistes comme le jugement après la mort? N'est-ce pas d'elle que l'humanité a appris à concilier deux idées, en apparence contradictoires, le culte du mort dans son tombeau et la croyance à un séjour des bienheureux? N'est-ce pas aussi leur « double » et leur « ombre » qui revit dans les fantômes et les revenants de nos campagnes? Sur combien de parties importantes de notre vie moderne le sceau de l'Egypte est encore marqué, et combien avant nous la Grèce et Rome en avaient subi l'empreinte!

Si l'on fait le compte de ce que nous devons à la civilisation chaldéo-assyrienne, les acquêts de ce côté ne sont pas moins considérables : c'est en architecture la tour à étages, l'emploi de la brique, de la voûte, du cintre et de l'encorbellement, le décor en émail, en mosaïque, en haut-relief. C'est en plastique la création du génie ailé, du taureau à face humaine, du griffon, du Centaure et de Pégase; c'est dans le bas-relief l'introduction du paysage et toute la poésie sombre de la guerre; dans les arts industriels, la tapisserie, les bro-

deries, les groupements héraldiques, source des armoiries et du blason; dans la vie domestique l'usage des cachets; dans la vie princière le luxe des étoffes, des habits somptueux et des bijoux, le goût des grandes chasses, les parcs aux fauves; dans la vie militaire l'organisation des triomphes, la création de la cavalerie, l'invention des lourdes armures, la poliorcétique et la science stratégique. C'est enfin, dans le domaine de la science, l'astronomie. Si nous donnons encore aujourd'hui aux signes du Zodiaque et aux constellations les noms étranges que l'on sait, c'est aux Chaldéens que nous le devons; si nous comptons les jours de la semaine par sept et l'année par trois cent soixante-cinq jours, si nos paysans croient aux mauvais sorts, s'il y a encore des chiromanciens dans les villes, des devins et des sorcières dans les campagnes, des almanachs qui prédisent le temps et des voyants qui annoncent les malheurs publics, c'est parce qu'il y a un coin chaldéen dans notre cerveau. Enfin n'est-ce pas à un Syrien inconnu que nous devons une des plus belles inventions humaines, celle de l'écriture syllabique? A un Lydien, que le commerce du monde entier doit la monnaie? Et comment tant de découvertes bienfaisantes, tant de coutumes, tant de croyances ou de superstitions, tant de formes d'art ont-elles duré jusqu'à nous? C'est qu'elles ont d'abord pénétré, après les Phéniciens, les Hétéens et les Hébreux, l'âme des Grecs de Milet et de Phocée, celle des Etrusques de Cæré, puis celle des Corinthiens et des Attiques, enfin celle des Romains, et que de proche en proche, comme une immense tache d'huile, elles se sont étendues sur le monde.

L'idée que nous nous faisons de l'antiquité et de l'influence des anciens s'est cristallisée en quelque sorte autour du souvenir d'Athènes, et de l'Athènes de Périclès. Ce n'est pas moi qui chercherai à en réduire l'im-

portance. Toute notre IIIe partie sera consacrée à montrer le rayonnement de l'art attique ; c'est bien là qu'est le foyer de ce qu'on a appelé « l'esprit classique ». Ce n'est pas seulement par des créations artistiques et littéraires jusqu'alors inconnues que la Grèce du ve siècle a agi sur toutes les nations policées ; c'est surtout par son esthétique, par des principes directeurs de goût et de critique. Son action morale a été immense. Elle a introduit l'ordre dans l'énorme amas de matériaux venus de l'Europe centrale et de l'Orient. Elle a révélé la beauté souveraine qui naît de la mesure et de la raison; elle a endigué l'imagination débordante de la race gréco-orientale qui menaçait de tourner en confusion. C'est pourquoi, dans une bonne partie du monde moderne, tous ceux qui pensent et tous ceux qui créent relèvent d'elle. Mais il ne faut pas que la lumière puissante qui s'en dégage éclipse tout ce qui est à côté ou derrière elle. Il ne faut pas oublier qu'elle-même n'existerait pas sans ses ascendants orientaux. Elle a été un moment dans l'histoire grecque, le moment décisif et fécond ; elle n'est pas l'histoire grecque tout entière.

A l'époque mycénienne, à l'époque ionienne, à l'époque alexandrine, à l'époque byzantine, c'est encore la race grecque qui renouvelle le bagage du monde ancien. A chacune de ces étapes, c'est elle qui, transformant la matière première fournie par l'antique Chaldée ou par la vieille Egypte, dote l'Occident d'un art nouveau; c'est elle aussi qui sert de fil conducteur pour relier des époques et des régions distantes l'une de l'autre. Si des ornements semblables, des animaux de même style, des groupements identiques se trouvent sur des œuvres d'art de provenances ou de dates très diverses, comme une tapisserie copte des premiers siècles chrétiens (De Champeaux, *les Arts du tissu*, p. 128), une chape ecclésiastique du viie ou du viiie siècle (*id.*, p. 21), des broderies arabes du xiie (*id.*, p. 131, 132, 133), un émail

de Limoges du XIIIe (De Linas, *Châsse de Ginel*, p. 97); si le motif caractéristique de la lionne double dont les corps affrontés aboutissent à une tête unique, fréquente dans la céramique ionienne (ci-d. p. 344, 410), transmise à l'art attique du IVe siècle (Conze, *Grabreliefs*, pl. 195), se conserve jusque sur les reliefs d'une cathédrale russe (*Byzantinische Zeitschrift*, 1893, p. 408); si le détail, non moins typique chez les Ioniens, du fauve ou du quadrupède dont la langue tirée forme une sorte d'ornement (ci-d. p. 344, 377) réapparaît dans les chapiteaux romans du XIe siècle (au Louvre, Salle II du moyen âge, chapiteau en pierre de Flavigny, Côte-d'Or); si la crosse de nos évêques tient du *lituus* étrusque, du *pedum* grec et du sceptre osiriaque, croit-on possible de mettre sur le compte du hasard tant de curieux phénomènes de survivance? N'est-ce pas au contraire l'indice de ces mille liens légers, inconnus et invisibles à la plupart des hommes, qui nous unissent au passé?

On eût fort indigné les détracteurs du moyen âge, il y a cinquante ans, en leur disant que quelque chose de la pensée grecque errait encore autour des chapiteaux romans, parmi les rosaces et les festons ajourés des cathédrales gothiques. Je suis convaincu pourtant que cette idée, dépouillée de toute couleur de paradoxe, s'imposera avec force. La Grèce nous domine, non seulement par Athènes, mais par Byzance, par Antioche, par Alexandrie, par Milet et Smyrne, par Mycènes. Qui dit Athènes ne dit pas seulement la ville de Périclès, mais celle de Pisistrate, et derrière elle se lève le souvenir des villes fastueuses de l'Ionie. Qui dit Rome ne dit pas seulement la ville d'Auguste et de Trajan, mais la cité des Camille, des Brutus et des Tarquins, et derrière elle apparaît toute la civilisation étrusque avec son cortège de croyances, d'institutions et de mœurs orientales. Ainsi, de tous côtés, dans les temps les plus anciens et dans un passé assez voisin de nous, l'esprit

de l'Orient nous enserre et nous assiège. Par les Juifs il se place à la base de nos croyances religieuses, par les Grecs il est devenu partie intégrante de notre patrimoine intellectuel. Ce n'est pas nous qui chercherons à opposer l'un à l'autre les deux agents essentiels de notre art national, à prôner « l'antique » aux dépens du « gothique », ou réciproquement. Nous pensons qu'il y aurait quelque puérilité à vouloir dissocier des éléments que l'histoire, depuis trente siècles, unit et amalgame sans se lasser.

Nous demanderons seulement au lecteur de regarder autour de lui quand, descendant des Salles du Musée, il se retrouvera dans l'admirable cour intérieure du Louvre. Il comprendra quels chefs-d'œuvre les artistes du XVIe et du XVIIe siècle ont produits en combinant, même à leur insu, des formes qui venaient les unes de la Grèce orientale et les autres de la Grèce classique. A la première appartiennent les voûtes, les cintres, les dômes, les fauves affrontés, les rinceaux, torsades, arabesques, guirlandes et festons, jetés à profusion sur la pierre qu'ils recouvrent d'une sorte de draperie sculptée ; à la seconde, les colonnes cannelées, les pilastres corinthiens, les chapiteaux ioniques, les antes, les larmiers, les mascarons, les palmettes, les gargouilles en mufles de lions, les trophées et le peuple de statues qui habite les réduits ménagés dans les parois, les frontons qui découpent leurs triangles ou les balustrades qui profilent leurs lignes droites sur le ciel. S'il pousse un peu plus loin et qu'il entre à Saint-Germain-des-Prés ou à Notre-Dame, en contemplant les chapiteaux où nichent des sirènes à corps d'oiseau, des monstres fantastiques, des lions et des dragons, en regardant les floraisons gigantesques qui s'enroulent autour des piliers et s'élancent jusqu'aux voûtes, il se souviendra d'avoir vu sur les vases peints du Louvre, sur le noir bucchero des Etrusques, sur les hydries poly-

chromes de Cæré ou les cratères de Corinthe, les premiers modèles européens de cette faune et de cette flore orientale. Alors il comprendra comment l'antiquité tout entière, sous ses formes les plus diverses, revit dans ce présent qui est le nôtre et celui de nos pères; il sentira qu'il n'y a pas seulement puérilité, mais sacrilège, à déchaîner la lutte entre deux fractions de notre passé, également chères et précieuses à nos yeux, sorties en somme d'une souche commune qui est la Grèce. Et si aujourd'hui l'art moderne semble hésiter parfois entre ces deux routes, si d'un côté le respect des traditions classiques et gréco-latines lui apparaît comme une règle tutélaire, si d'autre part la vision de l'Orient l'obsède de plus en plus, si l'architecture, la peinture, l'art décoratif se mettent en quête de formules qui rappellent bien plutôt la Chaldée et l'Egypte que Rome ou Athènes, n'est-ce pas qu'il obéit à cette loi d'alternance qui depuis plus de trois mille ans régit les destinées du monde civilisé? N'est-ce pas encore quelque chose de la Grèce orientale qui tressaille en nous, semblable aux instincts obscurs de l'atavisme déposés au fond d'une âme et que rien ne peut détruire?

FIN

TABLE DES MATIÈRES

5586. — L.-Impr. réunies, B, rue Saint-Benoît, 7. — Motteroz, dir.

Planche IV


LES TERRAMARES
Pô
Adria
Bologne
ISTRIE
MER ADRIATIQUE
DALMATIE
ILLYRIE
Marseille
Florence
OMBRIE
Pérouse
Chiusi
Orvieto
Bolsena
Viterbe
Falerii
ETRURIE
ELBE
Vulci
Corneto
Caere
Veies
ROME
LATIUM
Palestrina
CAMPANIE
Cales
Capoue
Suessula
Nola
Cumes
Naples
Pæstum
CORSE
Alalia
SARDAIGNE
MER TYRRHÉNIENNE
APULIE
Ruvo
Bari
Gnathia
Brindisi
Altamura
Tarente
Métaponte
LUCANIE
Héraclée
Siris
GOLFE de TARENTE
Sybaris
Thurii
Crotone
BRUTTIUM
Locres
Rhégium
ILES LIPARI
Messine
Himera
SICILE
Sélinonte
Agrigente
Géla
Camarina
Léontini
Catane
Mégara Hyblæa
Syracuse
Carthage
Hadrumète
MALTE

Planche V



SCYTHIE
Olbia
Tanaïs
CHERSONESE
TAURIQUE
Théodosia
THRACE
PONT EUXIN
Apollonie
Sinope
PAPHLAGONIE
Byzance
BITHYNIE
PROPONTIDE
MACEDOINE
Abdère
Aenos
Thasos
Lampsaque
Abydos
Cyzique
GALATIE
PHRYGIE
CHALCIDIQUE
Imbros
Lemnos
Ténédos
Troie
TROADE
THESSALIE
MYSIE
Pergame
EOLIDE
LESBOS
MER EGÉE
Scyrus
Pitane
Elæa
Myrina
Phocée
Larissa
LYDIE
Magnésie
Smyrne
Sardes
CAPPADOCE
GRÈCE
Delphes
Orchomène
EUBÉE
Chalcis
Erétrie
Thèbes
CORINTHE
Eleusis
Athènes
Clazomènes
Téos
Colophon
IONIE
Ephèse
Magnésie (du Méandre)
Mégare
Sicyone
Corinthe
Mycènes
Tirynthe
Egine
Argos
Andros
Ténos
Céos
PÉLOPONNÈSE
Olympie
Samos
Priène
Milet
Mylasa
CARIE
Halicarnasse
PISIDIE
PAMPHYLIE
CILICIE
Tarse
Sparte
Vaphio
Paros
Naxos
Amorgos
Milo
Astypalée
LYCIE
Xanthos
Santorin
Ialysos
RHODES
Lindos
Camiros
Cythère
Carpathos
CHYPRE
Salamine
Paphos
Curium
Amathonte
SYRIE
CRÈTE
Cnossos
MER MEDITERRANÉE
Sidon
Tyr
PHÉNICIE
Cyrène
CYRÉNAÏQUE
Alexandrie
Jérusalem
PALESTINE
LIBYE
Naucratis
Saïs
Tanis
Daphnæ
EGYPTE
Memphis

666/3

